

Frauen im Hintergrund der Macht

—

Zwischen Selbstbestimmung und Herrscherinnenideal: Die Bilderpolitik von Eleonora von Aragon (1450-1493), Isabella d’Este (1474-1539) und Lucrezia Borgia (1480-1519)

Bd. 2: Katalog

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-
Universität Heidelberg
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von Giovanna Ackermann aus Speyer

Erstgutachter: Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

Einreichungsjahr 2013

Erscheinungsjahr 2019

Tag der mündlichen Prüfung: 10.06.2013

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	2
Vorwort	7
Bildrechte- und Bildnachweise	8
1. Frauen	K 1
1.1. Eleonora von Aragon, Herzogin von Ferrara	K 1
1.1.A Medaillen	K 2
1.1.B.1 Cosmè Tura, Frontispitz, Antonio Cornazzano "Del modo di regere et di regnare" (1478-1479)	K 3
1.1.B.2 Ercole de Roberti, Die Frau des Hasdrubal (um 1490)	K 5
1.1.B.3 Ercole de Roberti, Brutus und Portia (um 1490)	K 7
1.1.B.4 Ercole de Roberti, Freitod der Lucrezia (um 1490)	K 8
1.1.C Plastik	K 9
1.2 Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua	K 10
1.2.A Medaillen	K 11
1.2.A.1 Gian Cristoforo Romano, Medaille der Isabella d'Este (1498)	K 11
1.2.A.2 Gian Cristoforo Romano, Medaille der Isabella d'Este (1498)	K 13
1.2.B Malerei	K 15
1.2.B.1 Andrea Mantegna, Dido (1495/1500)	K 15
1.2.B.2 Andrea Mantegna, Judith (1495/1500)	K 17
1.2.B.3 Andrea Mantegna, Sophonisbe (1495/1500)	K 18
1.2.B.4 Andrea Mantegna, Tuccia (1495/1500)	K 20
1.2.B.5 Andrea Mantegna, Der Parnass (1497)	K 21
1.2.B.6 Leonardo da Vinci, Portraitskizze der Isabella d'Este (1499/1500)	K 23
1.2.B.7 Andrea Mantegna, Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend (1502)	K 25
1.2.B.8 Pietro Perugino, Kampf der Keuschheit gegen die Wollust (1503)	K 27
1.2.B.9 Lorenzo Costa, Krönung der Isabella (1506)	K 31
1.2.B.10 Lorenzo Costa, Das Reich des Comus (1511)	K 34
1.2.B.11 Antonio da Correggio, Allegorie der Tugend (1529/1530)	K 36
1.2.B.12 Antonio da Correggio, Allegorie des Lasters (1529/1530)	K 39
1.2.B.13 Tiziano da Vecellio, Portrait der Isabella d'Este (1536)	K 40

1.2.C Plastik	K 42
1.2.C.1 Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gennant Antico, Herkules-Antäus-Gruppe (1519)	K 42
1.2.C.2 Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gennant Antico, Herkules mit Keule (1519)	K 44
1.2.C.3 Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gennant Antico, Merkur (unterrichtet Cupido) (1520/1521)	K 46
1.3 Lucrezia Borgia; Herzogin von Ferrara	K 48
1.3.A Medaillen	K 49
1.3.A.1 Gian Cristoforo Romano, Medaglia della Reticella (1502)	K 49
1.3.A.2 Gian Cristoforo Romano, Medaglia dell' Amorino bendato (1505)	K 51
1.3.B Malerei	K 55
1.3.B.1 Zyklus aus dem Alten Testament	K 55
1.3.B.1a Michele Colltellini, Erschaffung der Eva (1505/1506)	K 55
1.3.B.1b Domenico Panetti (?), Der Sündenfall (1505/ 1506)	K 59
1.3.B.1c Ludovico Mazzolino, Vertreibung aus dem Paradies (1505/1506)	K 61
1.3.B.1d Benvenuto Tisi da Garofalo, Kain tötet Abel (1507/1506)	K 63
1.3.B.1e Niccolò Pisano, Tanz der Miriam (1505/1506)	K 64
1.3.B.1f Benvenuto Tisi da Garofalo, Quellwunder des Moses (1505/1506)	K 66
1.3.B.1g Niccolò Pisano, Das Mannawunder (1505/1506)	K 68
1.3.B.1h unbekannter Künstler, Gott spricht zu Moses (1505/1506)	K 69
1.3.B.2 Bartolomeo Veneto, Portrait einer jungen Frau (Lucrezia Borgia als selige Beatrice Beatrice d'Este) (1505-1508)	K 70
1.3.B.3 Bartolomeo Veneto, Portrait einer jungen Frau (Lucrezia Borgia) (um 1510)	K 72
1.3.B.4 Dosso Dossi, Die heilige Lucrezia von Merida (1514)	K 75
1.2.C Plastik	K 77
2. Männer	K 78
2.1 Ercole d'Este, Herzog von Ferrara	K 78
2.1.A Medaillen	K 79
2.1.A.1 Lodovico Coradino, Medaille des Ercole d'Este (r) und Herkules vor den Säulen von Gadiz (v) (1472)	K 79
2.1.A.2 Niccolò Fiorentino, Medaille des Ercole d'Este (r) und Minerva (v) (um 1494/95)	K 81

2.1.B Malerei	K 82
2.1.B.1 Ercole de Roberti, Amor und Psyche Zyklus (1493) (zerstört)	K 82
2.1.B.2 Dosso Dossi, Kopie des Portrait Ercole d'Este (1512) nach einem verschollenen Original von Ercole de Roberti (1494/96)	K 83
2.1.C Plastik	K 85
2.1.C.1 Ercole de Roberti, Entwurf für das Reiterstandbild für Ercole d'Este (1498)	K 85
2.2 Francesco II Gonzaga, Markgraf von Mantua	K 88
2.2.A Medaillen	K 89
2.2.A.1 Bartolomeo Talpa, Medaille des Francesco II. Gonzaga (r)/ Imperator Tiberius (v) (1495)	K 89
2.2.A.2 Gian Marco Cavalli, Medaille des Francesco II. Gonzaga (r)/ Francesco verteilt Almosen unter den Armen (v) (1484-1506)	K 90
2.2.A.3 Gian Marco Cavalli, Medaille des Francesco II. Gonzaga (r)/ Francesco verteilt Almosen unter den Armen (v) (1484-1506)	K 91
2.2.B Malerei	K 92
2.2.B.1 Andrea Mantegna, Triumphzug des Caesar (1486-1505)	K 92-K 100
a) Die Fanfarenbläser	K 92
b) Die Triumphwagen	K 92
c) Die Trophäenträger	K 93
d) Die Vasenträger	K 93
e) Die Elefanten	K 94
f) Die Rüstungsträger	K 94
g) Die Gefangenen	K 95
h) Die Musikanten	K 95
i) Triumphwagen des Caesar	K 96
2.2.B.2 Girolamo Corradi und Poliodoro u.a. unbekannte Maler, Camera delle citate in Gonzaga (1493/1494)	K 101
2.2.B.3 Francesco Mantegna/ Pier Antonio Guerzo da Cremona, genannt Cremnonese/ Benedetto de Ferrari/ Bartolino Topina, <i>Camera dei mappamundi</i> in Marmirolo (1494)	K 102
2.2.B.4 Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria (1495)	K 103
2.2.B.5 Giovanni Donato da Modone, <i>Camera dei mappamundi et del cairo</i> im Palazzo San Sebastiano, Mantua (ab 1505)	K 105
2.2.B.6 Lorenzo Costa, <i>Camera del Costa</i> , Palazzo San Sebastiano (1511)	K 106
2.2.B.7 Lorenzo Costa, Triumph des Herkules mit Francesco II. Gonzaga und seinen zwei Söhnen	K 107
2.2.C Plastik	K 108
2.2.C.1 Gian Cristoforo Romano, Büste Francesco II. Gonzaga (1498)	K 108

2.3 Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara	K 110
2.3.A Medaillen	K 111
2.3.A.1 Niccolò Fiorentino, Medaille des Alfonso d'Este (1492)	K 111
2.3.B Malerei	K 113
2.3.B.1 Giovanni Bellini, Das Götterfest (1514)	K 113
2.3.B.2 Tiziano da Vecellio, Das Venusfest (1518)	K 115
2.3.B.3 Dosso Dossi, Die drei Lebensalter des Menschen (1517/1518)	K 117
2.3.B.4 Dosso Dossi, Die Zauberin Melissa (1518)	K 119
2.3.B.5 Sebastiano Filippi, genannt Bastianino, Portrait des Herzogs Alfonso d'Este nach einem Original von Tizian (1523/1532)	K 120
2.3.B.6 Tiziano da Vecellio, Bacchus und Ariadne (um 1520)	K 122
2.3.B.7 Tiziano da Vecellio, Das Bacchanal der Andrier (1523-1525)	K 125
2.3.B.8 Dosso Dossi, Zyklus für das Schlafgemach des Alfonso d'Este (1515-1528)	K 126-K 131
a) Die Musik	K 126
b) Der Zorn	K 126
c) Die Konversation	K 127
d) Die Trunkenheit	K 127
e) Die Liebe/ Die Umarmung	K 128
f) Die Verführung	K 128
g) Die Gewalt	K 129
2.3.B.9 Dosso Dossi, Merkur und die Tugend (1523-1524)	K 132
2.3.B.10 Dosso Dossi, Apoll (1514)	K 134
2.3.B.11 Dosso Dossi, Altarbild für Dom zu Modena; Geburt Christi mit drei Gläubigen und Gottvater (1534)	K 136
2.3.B.12 Dosso Dossi, Altarbild Dom zu Parma; Heiliger Michael im Kampf mit dem Teufel und der zum gen Himmel auffahrenden Muttergottes (1533-1534)	K 139
2.3.C Plastik	K 141
2.3.C.1 Antonio Lombardo, Studiolo dei Marmi (1506-1508)	K 140-K 147
a) Werkstatt Vulkan	K 140
b) Disput zwischen Minerva und Neptun um den Besitz der Landschaft Attika	K 140
c) Triumph des Herkules	K 141
d) Nymphe zwischen zwei Tritonen	K 141
e) Inschriftentafel mit Rüstung und Einhörnern	K 142
f) Zwei Adler mit Fruchtgirlande (ohne Abbildung)	K 142
g) Kopf des Neptun von zwei Delphinen flankiert	K 142
h) Auf einer Urne thronender Phönix	K 143
i) Adler nährt zwei Jungen auf einer Urne	K 143

3. Gemeinsame Aufträge	K 148
3.1 Eleonora von Aragon und Ercole d'Este, Herzogspaar von Ferrara	K 148
3.1.A Medaillen	K 149
3.1.A.1 Sperandio, Hochzeitsmedaille (1472)	K 149
3.1.A.2 Cosmè Tura, Medaille Ercole I. Este und Eleonora von Aragon (1477)	K 151
3.1.B Malerei	K 152
3.1.B.1 Anonymer Miniaturist aus Ferrara, Genealogie der Este (1474-1478)	K 152
3.1.C Plastik	K 154
3.1.C.1 Guido Mazzoni, Beweinungsgruppe (um 1485)	K 154
3.2 Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este, Herzogspaar von Ferrara	K 156
3.2.A Medaillen	
3.2.A.1 Mantuaner Schule, Hochzeitsmedaille Ercole d'Este und Lucrezia Borgia (1502)	K 157
3.2.B Malerei	K 158
3.2.C Plastik	K 159
3.2.C.1 Giovanni Antonio da Fogliano Reliquienschein des heiligen Maurelius, Bischof von Mantua (1512)	K 159-K 161
a) Alfonso I. erhält den Segen vom heiligen Maurelius	K 159
b) Lucrezia mit ihren Hofdamen und ihrem kleinen Sohn vor dem heiligen Maurelius	K 160
c) Der Prior der Benediktinerkongregation der Olivetaner kniet vor dem Bischof Maurelius vor dem Kloster San Giorgio Fuori le Mura mit der Stadt Ferrara im Hintergrund	K 160

Vorwort

Der vorliegende Katalog besitzt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr wurden jene Werke ausgewählt, die repräsentativ die Intentionen des jeweiligen Auftraggebers widerspiegeln und die Rückschlüsse auf ihre Funktion im höfischen Kontext erlauben. Dabei werden auch Werke berücksichtigt, die zwar nicht zwingend von den jeweiligen Regenten in Auftrag gegeben wurden, bei denen jedoch ein enger Zusammenhang zwischen Werk, Regent und Repräsentationsfunktion auszumachen ist.

Um Wiederholungen zu vermeiden, werden Bildbeschreibungen dann ausführlich im Katalog behandelt, wenn diese im Hauptteil nicht zur Deutung beitragen, aber dennoch aufgrund ihrer Komplexität weiterer Erläuterungen bedürfen. Ebenso finden sich Bildbeschreibungen, die für die Interpretation von Bedeutung sind, im Textteil dieser Arbeit wider. Die aufgeführte Literatur stellt einen Querschnitt der wichtigsten wissenschaftlichen Beiträge dar, sie verweist oft auf weitere Abhandlungen, deren Bedeutsamkeit für diese Arbeit aber nur sekundär war.

Das Ausbleiben von Abbildungen einiger Katalogeinträge ist den teils schwer zugänglichen Bildrechten der jeweiligen Werke geschuldet.

Bildrechte und Bildnachweise

bpk | RMN - Grand Palais, Musée du Louvre: Kat. Nr. 1.2.B.5 ; Kat. Nr. 1.2.B.6 (Foto: Michèle Bellot); Kat. Nr. 1.2.B.7 (Foto: Christian Jean); Kat. Nr. 1.2.B.8 (Foto: René-Gabriel Ojéda); Kat. Nr. 1.2.B.9 (Foto: Angèle Dequier); Kat. Nr. 1.2.B.10 (Foto: Angèle Dequier); Kat. Nr. 1.2.B.11 (Foto: Hervé Lewandowski); Kat. Nr. 1.2.B.12 (Foto: Jean Schormans); Kat. Nr. 2.2.B.4 (Foto: Jean-Gilles Berizzi);

Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France, Paris: Kat. Nr. 3.1.A.2

Fondazione Accademia Carrara, Bergamo: Kat. Nr. 1.3.B.1d

Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina, Venezia: Kat. Nr. 2.3.B.8a

KHM-Museumsverband, Wien: Kat. Nr. 1.2.A.2; Kat. Nr. 1.2.B.13; Kat. Nr. 1.2.C.1; Kat. Nr. 1.2.C.2; Kat. Nr. 1.2.C.3

Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas: Kat. Nr. 1.1.B.3

Metropolitan Museum of Art, New York: Kat. Nr. 2.3.B.3

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Archivio fotografico delle Gallerie Estensi, Modena: Kat. Nr. 1.1.B.4, Kat. Nr. 2.1.B.2; Kat. Nr. 2.3.B.8b; Kat. Nr. 2.3.B.8c; Kat. Nr. 2.3.B.8d; Kat. Nr. 2.3.B.8e; Kat. Nr. 2.3.B.8f; Kat. Nr. 2.3.B.11

Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo – Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria: Kat. Nr. 3.1.B.1

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Gallerie degli Uffizzi, Firenze: Kat. Nr. 2.3.B.5

Museo Nacional del Prado, Madrid/ ©Photographic Archive Museo Nacional del Prado: Kat. Nr. 2.3.B.2, Kat. Nr. 2.3.B.7

National Gallery, London: Kat. Nr. 1.2.B.3; Kat. Nr. 1.2.B.4; Kat. Nr. 1.3.B.1e; Kat. Nr. 1.3.B.1g; Kat. Nr. 1.3.B.3; Kat. Nr. 2.3.B.6; Kat. Nr. 3.1.A.1

National Gallery of Art, Washington D.C.: Kat. Nr. 1.1.B.2; Kat. Nr. 1.2.A.1; Kat. Nr. 1.3.A.1; Kat. Nr. 1.3.B.4; Kat. Nr. 2.1.A.1, Kat. Nr. 2.1.A.2; Kat. Nr. 2.2.A.2; Kat. Nr. 2.2.A.3; Kat. Nr. 2.3.A.1; Kat. Nr. 2.3.B.1; Kat. Nr. 3.1.A.1

Pierpont Morgan Library, New York: Kat. Nr. 1.1.B.1

Privat: Kat. Nr. 1.3.B.1a; Kat. Nr. 1.3.B.1b; Kat. Nr. 1.3.B.1c; Kat. Nr. 1.3.B.1f; Kat. Nr. 3.1.C.1

Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018 (Hampton Court): Kat. Nr. 2.2.B.1a; Kat. Nr. 2.2.B.1b; Kat. Nr. 2.2.B.1c, Kat. Nr. 2.2.B.1d, Kat. Nr. 2.2.B.1e; Kat. Nr. 2.2.B.1f; Kat. Nr. 2.2.B.1g; Kat. Nr. 2.2.B.1h; Kat. Nr. 2.2.B.1i

Snite Museum of Art, University of Notre Dame, South Bend, 1951.004.013: Kat. Nr. 1.3.B.2

The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, purchase, John W. Tempest Fund Photo MMFA, Christine Guest: Kat. Nr. Kat. Nr. 1.2.B.1, Kat. Nr. 1.2.B.2

The State Hermitage Museum, St. Petersburg: Kat. Nr. 2.3.C.1a; Kat. Nr. 2.3.C.1b; Kat. Nr. 2.3.C.1c; Kat. Nr. 2.3.C.1d; Kat. Nr. 2.3.C.1e; Kat. Nr. 2.3.C.1g; Kat. Nr. 2.3.C.1h; Kat. Nr. 2.3.C.1i

Wikimedia Commons: Kat. Nr. 2.1.C.1

1. Frauen

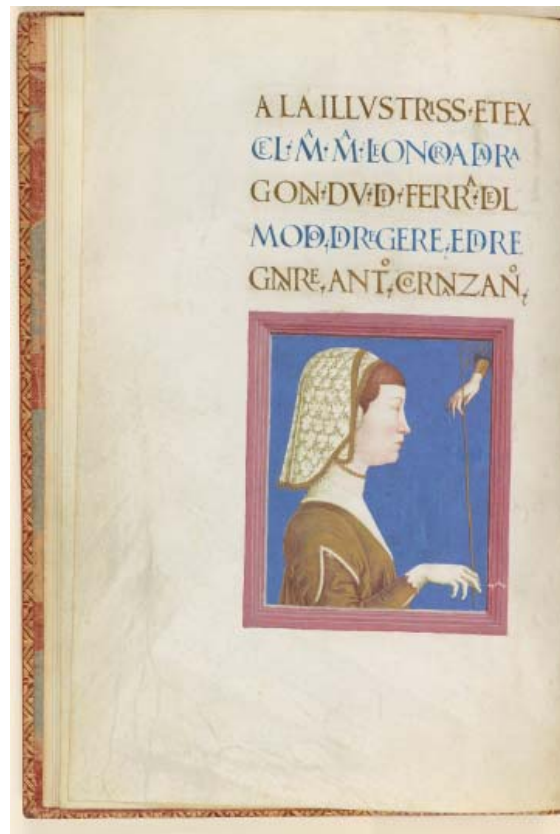
1.1 Eleonora von Aragon, Herzogin von Ferrara

1.1.A Medaillen

Es sind nachweislich keine gesicherten und belegbaren Aufträge Eleonoras für Medaillen bekannt. Dennoch sind einige Exemplare erhalten geblieben, auf denen sie zusammen mit ihrem Gemahl, Ercole d'Este, abgebildet ist. Die hier besprochenen Werke wurden in dieser Arbeit unter dem Register „gemeinsame Aufträge“ behandelt. Siehe dazu die Katalogeinträge Nr. 3.1.A1 und Nr. 3.1.A.2.

1.1.B Malerei

1.1.B.1



Künstler:	Cosmè Tura
Titel:	Frontispiz, Portrait der Eleonora von Aragon, Antonio Cornazzano, <i>Del modo regere et regnare</i> , fol 2v.
Jahr:	1478-1479
Technik:	Tempera und Gold auf Vellum
Maße:	24 x 16 cm
Aufbewahrungsort:	New York, Pierpont Morgan Libraray, MS M 731, f. 2v
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Berenson 1907, 297; Campbell 1997, 24; Musso 1997, 87; Benati 1998, 232f., Kat. Nr. 232 (mit älterer Literatur); Manca 1991, 17ff.; Ders. 2000, 37f., 146f., Kat. Nr. 29; Der. 2003, 81ff.; Campbell 2002, 242f; Tofanello 2007, Kat. Nr. 83, 348; Christiansen 2011, 84, Kat. Nr. 83 (mit älterer und weiterer Literatur)
Anmerkungen:	<p>Inschrift: A LA ILLVSTRIS [IMA] ET EX CEL [ENTISI] MA M ADONNA LEONORA DARA GONA DV [CHESSA] DI FERR [AR] A DEL MODO DI REGERE E DI REGNARE ANT [ONI] O CORNAZANO</p> <p>Der Prolog (28-30) des Textes weist darauf hin, dass die Handschrift zum Zeitpunkt von Eleonoras Regentschaft in Abwesenheit ihres Mannes zwischen September 1478 und Oktober 1489 verfasst wurde. Die Zuschreibung der Miniatur an den Maler Tura geht auf Manca 1991, 17f. zurück und wird mit stilistischen Analogien zu anderen Miniatur-</p>

1.1.B.1

Anmerkungen:

ren Turas begründet. Auch Campbell vertritt diese Ansicht, während Benati und Syson glauben, dass ein Schüler Turas die Miniatur anfertigte. So ist belegt, dass Tura verschiedene Mitglieder der Este portraitierte; ein Portrait von Eleonora ist jedoch nicht nachweisbar. Die scharfen Gewandfalten und die knöchigen Finger sind bezeichnend für Turas Werk. Gegen Turas Handschrift spräche die Schlichtheit der Ausführung ohne Überladungen sowie die Vereinfachung der Gesichtszüge (Christiansen 2011, 84, Kat. Nr. 83). Allerdings muss berücksichtigt werden, dass die Darstellung dem Medium und seiner Funktion unterworfen ist.

1.1.B.2



Künstler:	Ercole de Roberti
Titel:	Die Frau des Hasdrubal
Jahr:	um 1490
Technik:	Tempera auf Holz
Maße:	47,1 x 30, 6 cm
Aufbewahrungsort:	Washington, D.C., National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Benson 1894, 48; Berenson 1907, 213; Fry 1921, 137f.; Salmi 1960, 43; Shapley 1979, 409-411; Pillsbury/Jordan 1987, 768f.; Manca 1992, 133-136, Kat. Nr. 17 a (mit älterer Literatur); Wilkins Sullivan 1994, 610-625; Molteni 1995, 178f., Kat. Nr. 42 (mit älterer Literatur); Syson 1999b, XXXII-XXXV, Kat. Nr. VI; Manca 2000, 13-20; Ders. 2003, 86-92; Franklin 2006, 145f.; Cox 2009, 61-101.
Anmerkungen:	Die frühe Forschung um 1800 schrieb das Bild Mantegna zu. Erst Ende des 19. Jh. erkannte man die Handschrift des de Roberti (Zur Zuschreibungsdebatte im 19. Jh. und Anfang des 20. Jh. siehe Manca 1992, 133f., Kat. Nr. 17a). Die neusten Publikationen sehen Ercole de Roberti als Urheber der Tafel an. Ausnahme bilden Zamboni 1975, 55 und Molteni 1995, 178f., Kat. Nr. 42, die eine Werkstattarbeit zu erkennen glauben, ohne dies jedoch ausreichend zu begründen. Die Zuschreibung zu Ercole de Roberti erklärt sich in stilistischen Feinheiten, wie die physiognomischen Züge, die Inszenierung der Archi-

1.1.B.2

tektur so wie den Faltenwurf der Gewänder, so dass Manca eine Werkstattarbeit ausschließt und das Bild allein Ercole zuschreibt. Auch die Funktion der Tafeln ist bis heute nicht vollends geklärt. Das kleine Format ließ die Vermutung aufkommen, dass es sich um Panele von Truhen (*cassoni*) handelte (Gronau 1934, 427 und Nicolson 1950, 15, 20). Ebenso könnten die Bildnisse als Dekoration eines kleinen, privaten Raumes gedient haben (Fry 1921, 137f.; Salmi 1960, 43 und Shapley 1979, 409). Manca 1992, 134, Kat. Nr. 17 a sieht in den Tafeln Dekorationen von Möbeln oder *spalliere* von Stühlen. Immer wieder wurde auch die Vermutung geäußert, dass die Tafeln für Isabella d'Este entstanden, doch es gibt dafür keinen Anhaltspunkt (Zamboni 1975, 54; Pillsbury/Jordan 1987, 768f). De Robertis Tätigkeit für Isabella beschränkte sich auf die Vergoldung von Truhen anlässlich ihrer Hochzeit, nicht auf die Ausmalung derselben mit Historienmalereien. Auch für Beatrice d'Este vergoldete de Roberti Hochzeitstruhen (Siehe dazu Manca 1992, 205, Dok. 33, 34, 35 für Beatrice und ebd. 1992, 201, Dok. 23 und 24 für Isabella). Die Thematik wurde nicht immer erkannt, so sah man teilweise darin die Darstellung einer Amme, die die Kinder der Medea rettet (Benson 1894; Bersenson 1907, 213). Das Bild ist Teil eines Zyklus zu dem auch die Tafeln *Portia und Brutus* (Kat. Nr. 1.1.B.3) und der *Selbstmord der Lucrezia* (**Kat. Nr. 1.1.B.4**) gehören. Alle drei Frauen werden in Bartolomeo Goggios Handschrift für Eleonora von Aragon *De laudibus mulierum* erwähnt. Wilkins Sullivan 1994, 610-625 sieht in den Tafeln die Betonung der weiblichen Tugenden, die ihren Höhepunkt im Tod findet, um nicht entehrt zu werden. Die Darstellung basiert auf Appians Schilderungen der Punischen Kriege (Siehe dazu Manca 1994, 135, Kat. Nr. 17 a sowie ders. 2003, 89).

1.1.B.3



Künstler:	Ercole de Roberti
Titel:	Brutus und Portia
Jahr:	um 1490
Technik:	Tempera und Gold auf Holz
Maße:	48,7 x 34,3 cm
Aufbewahrungsort:	Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas (AP 1986.05)
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Fry 1921, 137f.; Salmi 1960, 43; Zamboni 1975, 13, 54f.; Pillsbury/Jordan 1987, 768f.; Manca 1992, 136f., Kat. Nr. 17 b (mit älterer Literatur); Wilkins Sullivan 1994, 610-625; Molteni 1995, 176f., Kat. Nr. 40 (mit älterer Literatur); Syson 1999b, XXXII-XXXV, Kat. Nr. VIII; Manca 2000, 13-20; Ders. 2003, 86-92; Franklin 2006, 134ff.; Cox 2009, 61-101.
Anmerkungen:	Die Tafel ist Teil eines Zyklus zu dem auch die <i>Frau des Hasdrubal</i> (Kat. Nr. 1.1.B.2) und der <i>Freitod der Lucrezia</i> (Kat. Nr. 1.1.B.4) gehören. Zur Funktions- und Auftraggeberdebatte der Tafel siehe Kat. Nr. 1.1.B.2. Die Forschung erkannte fast einstimmig die Urherberschaft des de Roberti (Zamboni 1975, 55; Molteni 1995, 176f, Kat. Nr. 40 sehen darin hingegen eine Werkstattarbeit). Die Darstellung basiert auf der Textvorlage des Plutarch, <i>Vitae Parallele, Dion et Brutus</i> , 13, 3-11 (Siehe Manca 1992, 137, Kat. Nr. 17b und ders. 2003, 89).

1.1.B.4



Künstler:	Ercole de Roberti
Titel:	Freitod der Lucrezia
Jahr:	um 1490
Technik:	Tempera auf Holz
Maße:	48,7 x 35,5 cm
Aufbewahrungsort:	Modena, Galleria Estense
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Salmi 1960, 43; Zamboni 1975, 13, 54f.; Pillsbury/Jordan 1987, 768f; Manca 1992, 136f., Kat. Nr. 17b (mit älterer Literatur); Wilkins Sullivan 1994, 610-625; Molteni 1995, 177f., Kat. Nr. 41 (mit älterer Literatur); Syson 1999b, XXXII-XXXV, Kat. Nr. VII; Manca 2000, 13-20; Ders. 2003, 86-92; Cattoi 2004, 347, Kat. Nr. 110 (mit älterer Literatur); Franklin 2006, 136-143; Cox 2009, 61-101.
Anmerkungen:	Die Tafel ist Teil eines Zyklus zu dem auch die <i>Frau des Hasdrubal</i> (Kat. Nr. 1.1.B.2) und der <i>Brutus und Portia</i> (Kat. Nr. 1.1.B.3) gehören. Zur Funktions- und Auftraggeberdebatte der Tafel siehe Kat. Nr. 1.1.B.2. Die Forschung erkannte fast einstimmig die Urherberschaft des de Roberti. Zamboni 1975, 55; Molteni 1995, 176f., Kat. Nr. 40 sehen darin eine Werkstattarbeit ebenso wie Cattoi 2004, 347, Kat. Nr. 110 ohne Angabe einer schlüssigen Begründung. Die Darstellung basiert auf der Textvorlage des Ovids, <i>Fasti</i> , II, 725-852 (Siehe Manca 1992, 137, Kat. Nr. 17b und ders. 2003, 90).

1.1.C Plastik

Als gesicherter Auftrag für eine Skulpturengruppe gilt die Beweinungsgruppe des Mazzoni, die das Herrscherpaar gemeinsam in Auftrag gegeben hat und hier unter der Rubrik „gemeinsame Aufträge“ unter **Kat. Nr. 3.1.C.1** behandelt wird.

1.2 Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua

1.2.A Medaillen

1.2.A.1



Künstler:	Gian Cristoforo Romano
Titel:	Medaille der Isabella d'Este (Inv. Nr. 1957.14.669) Portrait der Isabelle d'Este (recto), Sternzeichen Jungfrau (verso)
Jahr:	1498
Material:	Kupferlegierung
Maße:	Ø 40 mm
Aufbewahrungsort:	Washington D.C., National Gallery
Quellen zum Auftrag:	Brown 1973, 158: Brief Isabellas an Gian Cristoforo Romano in dem sie ihn bat „ <i>quello intaglio di scultura</i> “ herzustellen. 1498 bat sie Niccolò da Correggio um ein Motto für ihre Medaille, er schlug ihr dabei drei vor, darunter auch das der Jungfrau mit dem schließlich verwendeten Motto BENEMERINTUM ERGO. Siehe Brief Correggios an Isabella datiert auf den 19. Mai 1498 (Luzio/Renier 1893, 254).
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, III, 49, Nr. A; Habich 1922, 90f.; Hill 1930, 54, Kat. Nr. 221; Martineau 1981, 160, Kat. Nr. 109 (mit älterer Literatur); Brown 1985, 56, N. 7; Norris 1987, 134ff.; Schulz 1994, 374; Syson 1997, 281-294; Pollard 1995, 384; Bonoldi/Centanni 2000; Pollard 2007, 136f., Kat. Nr. 118; Bonoldi 2015, 53-70.
Anmerkungen:	Inscriptrecto: ISABELLAESTEN[sis]MARCH[ionessa]MA[ntue]; verso: BENEMERINTUM ERGO/SAGITTARIUS Es haben sich mehrere Versionen dieser Medaille in Bronze und Blei erhalten, darunter eine in Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett

1.2.A.1

Anmerkungen:

(Altieri/Rossi 2000, 114f., Kat. Nr. V. 29a) und zwei in Mantova, Collezione Banca Agricola Mantovana (Altieri/Rossi 2000, 69, Kat. Nr. 55 und 56). Die Interpretationsvorschläge der weiblichen Figur auf der recto Seite bieten bis heute keine befriedigende Lösung: Von der Personifikation der Astrologie (so z.B. Hill 1930, 55, was von Pollard 2007 jedoch ausgeschlossen wird), der Allegorie der Medizin aufgrund der Schlange (Habich 1922, 90) bis hin zur Siegesgöttin Victoria (Brown 1985, 56, N. 7) und der Darstellung der Jungfrau (Pollard 1995, 384) kann die Identität der weiblichen Gestalt nicht mit Sicherheit geklärt werden (zu den diversen Interpretationsvorschlägen siehe Schulz 1994, 373 der darin die Personifikation der Victoria erkennt). Im Hinblick auf die Repräsentationsfunktion scheint die Medaille jedoch ein konkretes Ziel verfolgt zu haben: Sie feiert Isabella neben ihrem Status als Markgräfin von Mantua (auf der Vorderseite) auch als Mäzenin der Künste. So scheint die kupferne Version der Medaille als Verdienstmedaille für literarische und künstlerische Leistungen vergeben worden zu sein. Vor diesem Hintergrund kann der Schütze als Symbol der Stärke und Führungskraft gedeutet werden (Schulz 1994, 374).

1.2.A.2



Künstler:	Giancristoforo Romano
Titel:	Medaille der Isabella d'Este Portrait der Isabella d'Este (recto), Jungfrau (verso)
Jahr:	1498
Technik:	Gold mit Edelsteinen besetzt und Emaillé
Maße:	Ø 70 mm
Aufbewahrungsort:	Wien, Kunsthistorisches Museum
Quellen zum Auftrag:	Siehe Kat. Nr. 1.2.A.1 ; Medaille aufgeführt im Stivini Inventar, dazu Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 94, Eintrag 7, 265 (deutsch) und 283 (italienisch) und Ferrari 2003, 339, Kat. Nr. 7126.
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, III, 49, Nr. A; Hill 1930, 55, Kat. Nr. 221; Martinaeu 1981, 160, Kat. Nr. 109 (mit älterer Literatur); Brown 1985, 56, N. 7; Norris 1987, 134ff.; Schulz 1994, 374; Syson 1997, 281-194; Schulz 1994, 374f., Altieri/Rossi 2000, 67f., Kat. Nr. 54; Bonoldi/Centanni 2000; Fioravanti Baraldi 2002, 167, Kat. Nr. 56; Pollard 2007, 136f., Kat. Nr. 118; Luciano 2011b, Kat. 92, 240ff.; Ames-Lewis 2012, 77f.; Bonoldi 2015, 13, 57.
Anmerkungen:	Inschrift (r): ISABELLA ESTEN[is] MARCH[ionessa] MA[ntue]; (v): BENEMERINTUM ERGO/SAGITTARIUS Geringe Unterschiede zur ersten Fassung Kat. Nr. 1.2.A.1 bezüglich der Gestaltung von Haaren, Halsschmuck und Kleidung. Hill 1930 führt das auf die Überarbeitung des Modells zurück, nicht auf die

1.2.A.2

Anmerkungen: Verwendung eines anderen Materials und Gußmodells. Sehr wahrscheinlich wird die Prunkfassung im gleichen Jahr wie die erste Fassung geprägt, so sind die Buchstaben gleich gesetzt (Schulz 1994, 374).

1.2.B Malerei

1.2.B.1



Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Dido
Jahr:	1495-1500
Technik:	Tempera mit Gold auf Leinwand
Maße:	65,3 x 31,4 cm
Aufbewahrungsort:	Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Berenson 1968, 240; Lightbown 1986, 450, Kat. Nr. 53 (mit älterer Literatur); Radcliffe 1989, 98; Binion 1990, 50, 52f., 134, 193, 223, 288, 194; Christiansen 1992, 411ff., Kat. Nr. 134; Ferino-Pagden 1994, 246, Kat. Nr. 90; De Nicolò Salmazò 2004, 254, Kat. Nr. 81; Santucci 2004, 212; Agosti 2004, 227; Wenzel 2005, 47; Franklin 2006, 156-174; Lucco 2006, 96f., Kat. Nr. 15 (mit älterer Literatur); Blumenröder 2008, 58-62; 65f. (mit älterer Literatur); Ames-Lewis 2012, 87f.
Anmerkungen:	Mantegnas Dido steht in Zusammenhang mit der Darstellung der <i>Judith</i> (Kat. Nr. 1.2.B.2), der <i>Sophonisbe</i> (Kat. Nr. 1.2.B.3) und der Tuccia (Kat. Nr. 1.2.B.4); so haben alle vier Gemälde ähnliche Maße und befanden sich allesamt in Besitz des gleichen Sammlers Johann Matthias von der Schulenburg (Lucco 2006, Kat. Nr. 12 und Kat. Nr. 13, 94). Kurz nach dem Erstellung des Inventars wurden die Gemälde veräußert. <i>Judith</i> und <i>Dido</i> gelangten schließlich über einige Umwe-

1.2.B.1

Anmerkungen:

ge nach Montreal, während *Tuccia* und *Sophonisbe* nach London verkauft wurden. Zur Verkaufshistorie der Bilder siehe Lucco 2006, Kat. Nr. 14 und 15, 96f. sowie Binion 1990, 134, 193, 223, 288, 194; Eidelberg/Rowlands 1994, 237, 248 und Syson 2004, 226. Wie bei *Judith* (**Kat. Nr. 1.2.B.2**) wurde als Träger eine Holztafel verwendet; bei *Sophonisbe* (**Kat. Nr. 1.2.B.3**) und *Tuccia* (**Kat. Nr. 1.2.B.4**) hingegen eine Leinwand, so dass es nahe liegt, dass beide Paare jeweils im gleichen Zeitraum entstanden sind. Christiansen 1992 glaubt, dass nur *Dido* zusammen mit *Judith* Teil der Studiolo Dekoration gewesen sei; Agostini 2005 ist hingegen der Ansicht, dass alle vier Bilder das Studiolo ausschmückten. Auf die Möglichkeit, dass die Gemälde für Isabella entstanden sind, haben bereits Ferino-Pagden 1994, Kat.Nr. 89/90, 246-245; Wenzel 2005, 47 sowie Franklin 2006, 150ff. hingewiesen. Blumenröder 2008, 93 vermutet, dass alle erhaltenen Grisailen des Mantegna mit Darstellungen berühmter Frauen für Isabella entstanden sind. Aufgrund der verschiedenen Datierungen und Größen der Bilder können sie in diesem Falle allerdings nicht für einen einzigen Ausstattungsraum konzipiert worden sein. Darüberhinaus wurde der Kult der Kybele 1505 nachweislich von Francesco Cornaro in Auftrag gegeben (Lightbown 1986, 214, 451, Kat. Nr. 57). Der divergierende Lichteinfall auf allen vier Gemälden, deutet darauf hin, dass diese unterschiedlich im Raum gehängt waren. Die vier Frauenfiguren sind von Mantegna als *donne illustre* Zyklus konzipiert worden. Sie unterstreichen die Tugenden der Frauen, bei denen die charakterliche Stärke im Vordergrund steht und fügen sich nahtlos in das Konzept von Isabellas Studiolo ein, in dem der Sieg der Keuschheit über die Laster im Fokus des Programmes steht. Die verwendete Grisailletechnik mit der Beifügung von Goldstaub imitiert Bronzesatuetten und greift somit Isaebllas Antiken- und Replikensammlung in ihrer Grotta wieder auf. Aus diesen Grunde ist es durchaus anzunehmen, dass die vier Frauenfiguren eine thematische Verbindung im Übergang vom Studiolo zur Grotta aufgreifen sollten.

Die Erzählung um Dido findet sich bei Virgil, *Aeneis*, I, 495-757 und IV, 642 ff. wieder. Mantegna lehnt sich in seiner *invenzione* in erster Linie an die Auslegung des Petrarca, *trionfi*, Triumph der Keuschheit, 155-160 und an Boccaccios, *de claribus mulieribus*, XLII, 12ff. an, anstatt Vergils historischen Schilderungen zu folgen. So begeht hier Dido nicht Selbstmord verschmähter Liebe wegen, sondern aus Liebe zu ihrem Mann. Die Datierung der Grisailen um 1495 bis 1500 wird von der neusten Forschung einstimmig akzeptiert und basiert auf stilistische Vergleiche gesicherter Werke des Mantegna. Zur Datierungsfrage der Grisailen ausführlich Blumenröder 2008, 53ff.

1.2.B.2



Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Judith
Jahr:	1495-1500
Technik:	Tempera mit Gold auf Leinwand
Maße:	65 x 31 cm
Aufbewahrungsort:	Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Lightbown 1986, 450, Kat. Nr. 52; Binion 1990, 50, 52f., 134, 193, 223, 288, 194; Eidelberg/Rowlands 1994, 237; 248 und Syson 2004, 226; Christiansen 1992, Kat. Nr. 129, 405; Ders. Kat. 133, 411 (Farbabbildung); Ferino-Pagden 1994, 246, Kat. Nr. 90; Lucco 2006, Kat. Nr. 14 (mit älterer Literatur), Franklin 2006, 169-172, Blumenröder 2008, 62-65; Ames-Lewis 2012, 87f.
Anmerkungen:	Das zweite Gemälde, das als Pendant zur <i>Dido</i> (Kat. Nr. 1.2.B.1) von Mantegna ebenfalls in Grisaille-Technik konzipiert wurde, zeigt die jüdische Judith zusammen mit ihrer Zofe, die das abgeschlagene Haupt des Holofernes in einer Tasche verstaut. Die Erzählung findet Ursprung im Alten Testament, im deuterokanonischen Buch Judith. Das Gemälde war Teil der vier erhaltenen Grisailen, die Mantegna für das Studiolo von Isabella d'Este schuf. Siehe dazu die Anmerkungen in Kat. Nr. 1.2.B.1 .

1.2.B.3



Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Sophonisbe
Jahr:	1495-1500
Technik:	Tempera auf Holz
Maße:	71, 2 x 19,8 cm
Aufbewahrungsort:	London, National Gallery
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Tietze-Conrat 1955, 203; Lightbown 1986, 450, Kat. Nr. 55; Binion 1990, 50, 52f., 134, 193, 223, 288, 194 Eidelberg/Rowlands 1994, 248f.; De Nicolò Salmazo 2004, 250; Santucci 2004, 551; Syson 2004, 226-229; Agosti 2004, 271; Lucco 2006, 94, Kat. Nr. 13 (mit älterer Literatur), Blumenröder 2008, 50-56.
Anmerkungen:	Zur Sammlungsgeschichte der Tafel siehe Eidelberg/Rowlands 1994, 237; 248. Die Tafel wurde im Nachhinein beschnitten. Man nimmt an, dass sie ursprünglich die gleichen Dimensionen besaß wie Mantegnas <i>Tuccia</i> (Kat. Nr. 1.2.B.4). Beide Bilder entstanden wohl im gleichen Zeitraum und waren als Pendants zueinander gedacht; dafür sprechen sowohl die Abmessungen, die Verwendung des gleichen Maluntergrundes als auch die gleiche marmorierte Gestaltung des Hintergrundes. Wie <i>Dido</i> (Kat. Nr. 1.2.B.1) und <i>Judith</i> (Kat. Nr. 1.2.B.2) waren <i>Sophonisbe</i> und <i>Tuccia</i> zusammen Teil der Sammlung von Schulenburgs, so dass es nahe liegt, dass alle vier Gemälde,

1.2.B.3

Anmerkungen:

Teil eines Ausstattungsprogrammes waren (Lucco 2006 94, Kat. Nr. 12 und 13 und ebd. 2006, 96, Kat. Nr. 14 und 15; siehe auch **Kat.Nr. 1.2.B.1** dieser Arbeit). Die Annahme der frühen Forschung um die Wende des 20. Jh. bei der Serie handle es sich um eine Werkstatt- oder Schülerarbeit nach einem Original von Mantegna gilt heute als überholt; die Urheberschaft des Mantegna wird einstimmig akzeptiert. Die Identifizierung der Frauenfigur mit Sophonisbe wurde bisher nur von Franklin 2006 bezweifelt, die in der Gestalt aufgrund der ähnlichen Ikonografie Artemisa zu erkennen glaubt (Franklin 2006, 152-156). Während *Sophonisbe* in der Handschrift Goggios *De laudibus mulierum*, die Isabellas Mutter Eleonora von Aragon gewidmet war, als Exempel der Tugend genannt wird, lassen sich keine Bezüge der Person Artemisia zu Isabella d'Este herstellen. Darüber hinaus konnte Blumenröder einleuchtend dargelegen, warum es sich bei Mantegnas Gemälde um Sophonisbe und nicht um Artemisa handeln muss: Der stoische Heroismus, mit dem sie entschlossen den Kelch austrinkt, stützt sich auf die von Livius geschilderte Handlung; anders als bei der tief erschütternden Witwe Artemisa fehlt hier jegliche Andeutung von Trauer und Wehmut (Blumenröder 2008, 51). Die Geschichte der Sophonisbe wird bei Livius, *ab urbe condita*, liber 30, 14-15 erwähnt. Diese findet später auch bei Petrarca, *trionfi*, Triumph der Liebe, 12; 14; 79 Erwähnung. *Sophonisbe* gilt bei Petrarca als Sinnbild der treuen und loyalen Gattin, die den Tod in Anbetracht der Liebe nicht scheut. Zum in Grisaille-Technik ausgeführten Zyklus des Mantegna siehe auch **Kat. Nr. 1.2.B.1**.

1.2.B.4



Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Tuccia
Jahr:	1495-1500
Technik:	Tempera auf Holz
Maße:	72,5 x 23 cm
Aufbewahrungsort:	London, National Gallery
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Tietze-Conrat 1955, 203; Lightbown 1986, 450, Kat. Nr. 54; Eidelberg/Rowlands 1994, 248f.; Syson 1999b, 226-229; De Nicolò Salmazòo2004, 250; Santucci 2004, 212; Syson 2004, 226-229; Agosti 2004, 227; Lucco 2006, 94, Kat. Nr. 12; Blumenröder 2008, 47-50; 52ff.
Anmerkungen:	Zur Sammlungsgeschichte der Tafel siehe Binion 1990, 134, 193, 223, 288, 194; Eidelberg/Rowlands 1994, 237, 248 und Syson 2004, 226. Die Geschichte der Tuccia wird ebenfalls bei Valerius Maximus, <i>Facta et dicta memorabilia</i> , liber VIII, 1, 5 und bei Petrarca, <i>trionfi</i> , Triumph der Keuschheit, 148-151, geschildert. Zu der Zuschreibung der Tafel zum Zyklus der <i>donne famose</i> für Isabella so wie zur Sammlungshistorie siehe Kat. Nr. 1.2.B.1.

1.2.B.5



Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Der Parnass
Jahr:	1497
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	160 x 192 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	Brief des Battista Guarino aus Verona an Isabella d'Este datiert auf den 22. Oktober 1490, in dem er Isabella Mantegna als geeigneten Maler vorschlägt (Kristeller 1902, 549, Dok. Nr. 110). Zwei Dokumente, die den Kauf von Firnis im Juni 1497 für Mantegna belegen, werden in Verbindung mit der Leinwand gebracht. Dokumente abgedruckt bei Brown 2006b, 287 (mit Angabe der früheren Literatur), Dok. 4 (ASMn, busta 2992, libro 8, c. 76) und Dok. 5 (ASMn, busta 2992, libro 8, c. 81). Das Gemälde wird auch im Stivini-Inventar genannt. Siehe Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 95, Nr. 203 und Ferrari 2003, 349, Nr. 3722.
Sekundärliteratur:	Brown 1969, 31-39; Verheyen 1971, 35-37; Béguin 1975, 32ff., Kat. Nr. 96; Liebenwein 1977, 114-129; Jones 1981, 193-198; Lightbown 1986, 194f.; 442 (mit älterer Literatur); Christiansen 1992, 418-429; Ferino-Pagden 1994, 199-205, Kat. Nr. 78; Campbell 2006, 117-144; Ames-Lewis 2012, 64f.; Shepard 2014, 67f.; Bonoldi 2015, 16f.
Anmerkungen:	Der Parnass war das erste Gemälde, welches für Isabellas Studiolo

1.2.B.5

Anmerkungen:

geschaffen wurde. Die Textgrundlage ist nicht bekannt, wahrscheinlich lieferte Pardide de Ceresara die *invenzione* für die Leinwand, wie es bei Costas Gemälde *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**) überliefert ist. Mars und Venus, die von tanzenden Musen sowie von Merkur und Pegasus umgeben sind, waren mit Sicherheit als Anspielung auf Isabella (als himmlische Venus) und Mars (Kriegsgott) zu verstehen (Ferino-Pagden 1994, 200, Kat. Nr. 78). So verfasste um 1499 auch der Dichter Battista Fiera ein Gedicht, welches er der Marches widmete, in dem er sie in Anlehnung an Mantegnas Gemälde als himmlische Venus huldigte, die sich mit Mars vereint (Jones 1981, 193ff.). Isabella wählte die Darstellung des Musenhofes wohl in Anlehnung an ihren Onkel Leonello, der sein Studiolo ebenfalls mit einem Musenzyklus ausstatten lies (Christiansen 1992, 421).

1.2.B.6



Künstler:	Leonardo da Vinci
Titel:	Portraitskizze der Isabella d'Este
Jahr:	1499/ 1500
Technik:	Kohlezeichnung mit Röthel auf Papier
Maße:	61 x 46,5 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	Leonardo fertigte während seines Aufenthalts in Mantua zwei Skizzen der Isabella an, um dann ein von ihr gewünschtes Portrait fertigen zu können. So schreibt ein gewisser Guarnasco am 23. März 1500 aus Venedig seiner Herrin Isabella, dass Leonardo ihm die Skizze gezeigt hätte, die nicht besser hätte ausgeführt sein können. (Luzio ¹⁹¹³ 1974, 200). Dass der Künstler zwei Skizzen angefertigt hatte, geht daraus hervor, dass Isabella ihn mittels des Predigermönches Pietro da Nuvolara im März 1501 bat, ihr die zweite Skizze zu schicken, da ihr Mann die erste verschenkt habe (Luzio ¹⁹¹³ 1974, 200).
Sekundärliteratur:	Yiarte 1888, 130f.; Luzio ¹⁹¹³ 1974, 200ff.; Bacou/Viatte 1968; Kat. Nr. 14; Arasse 1977, 153ff., Fletcher 1981, 56-59; Martineau 1981, 159, Kat. Nr. 108 (mit älterer Literatur); Brown 1990, 47-61; Brown 1992, 304, Kat. Nr. 47; Ferino-Pagden 1994, 89ff.; Arasse 1997, 394, 399, 404, 406; Bambach 1999, 23, 91, 111-114, 263, 277; Viatte 1999; Fioravanti Baraldi 2002, 166, Kat. Nr. 55; Syson 2011, 44; Ames-Lewis 2012, 119, 135; Bonoldi 2015, 35-43.
Anmerkungen:	Wahrscheinlich entstand diese Skizze um 1500 während eines kurzen

1.2.B.6

Anmerkungen:

Aufenthalts des Künstlers in Mantua. Zu Isabellas Bemühungen um ein Bildnis des Leonardo siehe Luzio ¹⁹¹³1974, 200 sowie Ferino-Pagden 1994, 90. Arasse 1977, 153f. hat darauf hingewiesen, dass Leonardo wahrscheinlich bereits mit der Übertragung der Skizze auf der Leinwand begonnen hatte, da die Zeichnung am Rand kleine Löcher aufweist.

1.2.B.7



Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend
Jahr:	1502
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	160 x 192 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	Zwei Dokumente im Juni 1502 für den Kauf von Firnis, werden in Verbindung mit Mantegnas Auftrag für Isabella gebracht. Dokumente abgedruckt bei Brown 2006b, 289, (mit Angabe führender Literatur) Dok. 27 (ASMn, busta 2993, libro 14, c, 11v) und Dok. 28 (ASMn, busta 2993, libro 14, cc. 2r-v). Das Gemälde wird auch im Stivini-Inventar genannt. Siehe Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 95, Nr. 208 und Ferrari 2003, 349, Nr. 7327.
Sekundärliteratur:	Berenson 1968, I, 241; Verheyen 1971, 30-35; Béguin 1975, 36ff., Kat.Nr. 110; Liebenwein 1977, 114-129; Lightbown 1986, 186-208, 440-443; Christiansen 1992, 427-430, Kat. Nr. 136 (mit älterer Literatur); Ventura 1995, 48; Ferino-Pagden 1994, 210-216, Kat. Nr. 81; Fehl, 2003, 29-42; De Nicolò Salmazo 2004, 224-227; Agosti 2004, 56f.; 470f.; 484f.; Campbell 2006, 114-168; Lucco 2006, 106-109, Kat. Nr. 20 (mit älterer Literatur); Bonoldi 2015, 17ff.
Anmerkungen:	Das zweite Bildnis von Mantegna zeigt eine komplexe Allegorie, die nicht vollends entschlüsselt werden konnte. Es liegt nahe, dass die

1.2.B.7

Anmerkungen:

invenzione für das Gemälde von Paride de Ceresara verfasst wurde, der bereits die dichterische Vorlage für den *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**) konzipiert hatte (Lightbown 1986). Es wurde allerdings auch die Vermutung geäußert, dass Mantegna selbst die Vorlage für das Bildnis lieferte (De Nicolò Salmazo 2004). Das Gemälde muss gegenüber vom *Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) gehängt worden sein, da der Lichteinfall spiegelverkehrt verläuft (Lucco 2006, 196, Kat. Nr. 20). Das Geschehen spielt sich in einem ringsum geschlossenen Garten ab, links wird dieser von einer hohen, oben in einer Art Gesimse schließenden Buchsbaumhecke eingefasst, die rechtwinklig in die Tiefe führt und in die sieben Arkaden eingefügt sind. Die parallel zur Bildfläche verlaufende Wand besteht aus Zitrusbäumen und öffnet sich in vier Arkaden, die den Blick in ein weites Tal freigeben. Ein durchlaufendes Rosenspalier verhindert den Zutritt von außen. Rechts wird der Garten von einer dicken Felsmauer begrenzt. Das Motiv der christlichen Mariensymbolik des *Hortus conclusus* wird hier in die heidnisch-mythologische Themenwelt transformiert.

Die vor Minerva eilenden weiblichen Figuren werden in der Regel als Vorhut der Göttin interpretiert (Ferino-Pagden 1994, 213 und Verheyen 1971, 32). Eine weitere Interpretation versteht sie als Dienerinnen der Göttin Diana, die auf dem Rücken eines Kentauros vor ihnen entführt wird (Ventura 1995, 48). Diese stehende weibliche Gestalt wird jedoch auch als laszive irdische Venus verstanden (Lightbown 1986 und Ferino-Pagden 1994). Das Inschriftenband, das um den Lorbeerbaum in Menschengestalt geschwungen ist, ruft die Begleiterinnen der Tugend auf, die Monster aus dem Garten zu vertreiben. Lightbown 1986 interpretiert die Gestalt als Olivenbaum, dem Attribut der Göttin Minerva, die neuste Forschung hingegen ist sich einig, dass die Blattform einem Lorbeer entspricht und eine Anspielung auf Daphne sein soll. Auf einer Wolke thronen die drei Kardinaltugenden *Gerechtigkeit*, *Tapferkeit* und *Mäßigung*, die durch Attribute kenntlich gemacht sind. Die Laster werden als Monster oder entstellte Wesen präsentiert; unklar scheint auch wer die Mutter der Tugenden sein soll, die laut einem Inschriftenband rechts hinter einer Steinmauer eingeschlossen ist. Während Verheyen 1971 die Klugheit als fehlende Kardinaltugend vorschlug, wies Fehl 2003 darauf hin, dass hier auch die *Discretio* gemeint sein könnte, die -laut Vasari- Mantegna bereits in einer heute nicht mehr erhaltenen Kapelle im Belvedere im Vatikan für Papst Innocent VIII. dargestellt hatte.



Künstler:	Pietro Perugino
Titel:	Kampf der Keuschheit gegen die Wollust
Jahr:	1503
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	158 x 180 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	Brief des Lorenzo da Pavia an Isabella d'Este datiert auf den 8. Mai 1497, man solle Perugino eine Leinwand und Informationen zum Bildinhalt zusenden (ASMn, Schede Davari, busta 3, c.380 (Kopie des verschollenen Originals. Publiziert von Brown 1982, 43 und Brown 2006b 286f., Dok. Nr. 3). Erst im September des Jahres 1500 erinnert Isabella Giovanna della Rovere an eine Unterhaltung, in der sie zum Ausdruck brachte, dass sie gerne ein Werk des Künstlers besäße (Brief vom 22. September, ASMn, busta 2993, libro 11, cc. 85-v. Publiziert bei Canuti 1931, II, 208 und Brown 2006b, 287, Nr. 9 (mit älterer Literatur). Am 31. August 1502 schreibt Lorenzo da Pavia Isabella, dass er bezweifle, dass Bellini eine <i>istoria</i> ausführen würde und riet ihr hingegen zu Perugino (ASMn, busta 1440, c. 39, publiziert von Yriarte 1896, 218f; Brown 1982, 69f. und ders. 2006b, 289, Nr. 29 bis (mit älterer Literatur)). 15. September 1502: Brief Isabellas an Francesco Malatesta mit der Bitte, mit dem Künstler zu sprechen und diesem genaue Anweisungen zu geben, er erhalte eine <i>invenzione</i>

1.2.B.8

Quellen zum Auftrag: und die erbetenen Maße der Figuren in den anderen Gemälden (ASMn, busta 2993, libro 14, cc. 16v-17r publiziert bei Canuti 1931, II, 209; Brown 2006b, 290, Nr. 34 (mit älterer Literatur)). Ein gewisser Vincenzo Bolzano sollte dem Künstler den Text der *invenzione* sowie eine Skizze derselben übermitteln und überprüfen, ob das Werk neben der Qualität der Leinwände des Mantegna bestehen könne. Außerdem wollte sie gerne in Erfahrung bringen, wie lange Perugino für die Ausführung der Leinwand benötige (ASMn, busta 2993, libro 14, cc. 53v-54r publiziert von Canuti 1931, II, 210; Brown 2006b, 291, Nr. 39 (mit älterer Literatur)). Perugino erhält am 23. Dezember 1502 eine Anzahlung von 25 Dukaten (ASMn, busta 2993, libro 14, cc. 72v-72r., abgedruckt bei Canuti 1931, II, 31; Brown 2006b, 291, Nr. 40 (mit älterer Literatur)). Am 8. Januar 1503 soll Francesco Malatesta Perugino ein Drittel der Endsumme von 100 Dukaten zukommen lassen (ASMn, busta 2993, libro 14, cc. 79r-v. siehe Canuti 1931, II, 211; Brown 2006b, 291, Nr. 41 (mit älterer Literatur)). Malatesta berichtet am 19. Januar 1503, dass Perugino den Vertrag unterschrieben habe und sich verpflichtet hätte, der vorgegebenen *invenzione* zu folgen (ASMn, busta 1105, c. 21 bei Canuti 1931, II, 210; Brown 2006b, 291, Nr. 42 (mit älterer Literatur)). Vertrag zwischen Francesco Malatesta, Procurator von Isabella d'Este, und Perugino vom 19. Januar 1503 (Firenze, Arch. di Stato, Arch. Gen. die Contratti, Rog. di Ser Pietro Francesco di Ser Macario di Ser Macari, Prot. 2, c. 284 – 1499-1502, seg. Arch. M, 13-21 publiziert von Ferino-Pagden 228f., Kat. Nr. 84). Am 24. Januar 1504 erkundigt sich Perugino erneut über die Maße. Malatesta soll sich beim Künstler entschuldigen, dass er nur 20 statt den ausgemachten 25 Dukaten erhalten habe (Brief vom 23. Januar 1503, ASMn, busta 2993, libro 14, cc. 95v bei Canuti 1931, II, 213; Brown 2006b, 291, Nr. 43 mit älterer Literatur)). Isabella bittet Angelo Tovaglia zwischen ihr und Perugino zu vermitteln, da ihr zu Ohren gekommen sei, dass er nur wenige Fortschritte mit der Leinwand gemacht habe (Brief vom 10. Juni 1503, ASMn, busta 2994, libro 16, c. 13 siehe Canuti 1931, II, 314; Brown 2006b, 291, Nr. 46 (mit älterer Literatur)). Am 14. November 1503 berichtet Piero Soderini, dass Perugino versprochen habe, mit der Ausführung der Leinwand zu beginnen und erst aufzuhören, wenn diese vollendet sei. (ASMn, busta 1105, c. 67 abgedruckt bei Canuti 1931, II, 216; Brown 2006b, 292, Nr. 50 (mit älterer Literatur)). Am 10. Dezember 1503 erfragt Perugino die Maße der Figuren, die in der Skizze ungünstig erscheinen würden (ASMn, Raccolta autografi, busta 7, c. 184 siehe Canuti 1931, II, 216; Brown 2006b, 292, Nr. 51 (mit älterer Literatur)). Perugino erhält in einem Brief vom 12. Januar 1504 einen Faden, der die gleiche Länge besitzt wie die größte Figur auf Mantegnas Leinwand (ASMn, busta 2994, libro 17, cc. 4r-v siehe Canuti 1931, II, 217; Brown 2006b, 292, Nr. 52 (mit älterer Literatur)). Perugino erscheinen die gewünschten Größenangaben zu klein (ASMn, Raccolta autografi, busta 7, c. 183 bei Canuti 1931, II, 218; Brown 2006b, 292, Nr. 53 (mit älterer Literatur)). Am

1.2.B.8

Quellen zum Auftrag: 24. Februar schickt ihm Isabella erneut die Maßangaben, am 11. April 1504 bittet sie Tovaglia, die Anzahlung zurückzuverlangen, sollte Perugino nicht binnen eines Monats das Gemälde vollenden (ASMn, busta 2994, libro 17, c. 10 und 15v abgedruckt bei Canuti 1931, II, 219; Brown 2006b, 292, Nr. 56 (mit älterer Literatur)). Am 16. April wird Perugino gebeten, die Anzahlung zurückzugeben, sollte er keine Fortschritte in der Vollendung der Leinwand aufweisen können (ASMn, busta 2994, libro 17, cc. 172r-v bei Canuti 1931, II, 220; Brown 2006b, 293, Nr. 57 (mit älterer Literatur)). Am 24. April sichert der Künstler der Marchesa die Vollendung der Leinwand innerhalb von zweieinhalb Monaten zu (ASMn, Raccolta autografi, busta 7, c. 185 publiziert bei Canuti 1931, II, 220; Brown 2006b, 293, Nr. 59 (mit älterer Literatur)). Nach einer längeren Krankheit teilt Perugino am 27. April Isabella mit, dass er wichtige Änderungen vornehmen müsse (ASMn, busta 1890, c. 278 siehe Canuti 1931, II, 221; Brown 2006b, 293, Nr. 60 (mit älterer Literatur)). Am 14. Mai 1504 erinnert Tovaglia den Künstler an die Abgabefrist von zweieinhalb Monaten (ASMn, busta 2994, libro 17, c. 19v). Agostino Strozzi schreibt Isabella am 27. November 1504, dass Perugino wieder in Florenz sei und an der Leinwand arbeite. (ASMn, busta 1890, c. 282 publiziert von Canuti 1931, II, 222; Brown 2006b, 293, Nr. 62 (mit älterer Literatur)). Luigi Ciocca berichtet der Marchesa am 29. Dezember 1504, dass Peruginos Gemälde schlecht ausgeführt sei: Die Beine der Faune seien nicht gut proportioniert und hässlich, aber der Künstler wolle nicht korrigiert werden, so als sei er Giotto (ASMn, busta 1890, c. 183 bei Canuti 1931, II, 224; Brown 2006b, 295, Nr. 73 (mit älterer Literatur)). Am 22. Januar 1505 schreibt Agostino Strozzi Isabella, dass der Künstler für seine großen Figuren bekannt sei und ihm die Anfertigung von kleinen nicht läge, dennoch könnte das Werk neben der anderen des Studiolo bestehen, auch wenn es nicht höchster Qualität sei (ASMn, busta 1891, c. 132 bei Canuti 1931, II, 226f; Brown 2006b, 295f, Nr. 78 (mit älterer Literatur)). Agostino Strozzi soll sich vergewissern, dass Perugino sich an dem ihm vorgegebenen Text gehalten habe, vor allem, dass die Venus bekleidet sei (Brief datiert auf den 19. Februar 1505, ASMn, b. 2994, libro 17, cc. 72r-v bei Canuti 1931, II, 228; Brown 2006b, 296, Nr. 83 (mit älterer Literatur)). Am 22. Mai 1505 verlangte Perugino eine weitere Zahlung, die Antonio Strozzi erst nach der Beurteilung der Leinwand durch *una persona intelligente* gestatten wollte (ASMn, busta 1891, c. 144 siehe Canuti 1931, II, 234; Brown 2006b, 297, Nr. 97 (mit älterer Literatur)). Am 9. Juni 1505 teilte Francesco Malatesta Isabella mit, dass Perugino die Leinwand vollendet habe (ASMn, busta 1891, c. 144 publiziert von Canuti 1931, II, 234; Brown 2006b, 298, Nr. 100 (mit älterer Literatur)). Am 14. Juni bedankt sich Perugino bei Isabella für die 80 Dukaten und erläutert, dass er die Leinwand in Tempera ausgeführt habe, da er sich an Mantegna orientiert habe (ASMn, raccolta autografi, busta 7, c. 186 bei Canuti 1931, II, 235; Brown 2006b, 298, Nr. 101 (mit älterer Literatur)).

1.2.B.8

- Quellen zum Auftrag:** Am 30. Juni 1505 beschwert sich Isabella über die Leinwand zwar würde ihr das Bild gefallen, doch wäre es mit größerer Sorgfalt ausgeführt gewesen, hätte dies mehr zu Peruginos Ehre beigetragen, da das Bild mit den Leinwänden Mantegnas konkurrieren müsse (ASMn, busta 2994, libro 18, cc. 8r-v bei Canuti 1931, II, 236; Brown 2006b, 298, Nr. 102 (mit älterer Literatur)). Am 10. August rechtfertigt sich Perugino für die Verwendung von Tempera und fügt hinzu, dass er nicht früher die Technik Mantegnas in Erfahrung gebracht hätte, denn sonst hätte er in Öl gemalt (ASMn, raccolta autografi, busta 7, c. 187 siehe Canuti 1931, II, 236f.; Brown 2006b, 298, Nr. 104 (mit älterer Literatur)). Die Leinwand wird im Stivini-Inventar genannt. Siehe Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 95, 202 und Ferrari 2003, 349, Nr. 7321.
- Sekundärliteratur:** Verheyen 1971, 41-44; Béguin 1975, 41; Liebenwein 1977, 114-129; Brown 1982, 42f., 68f.; Scarpellini 1984, 109f., Kat. Nr. 132 (mit älterer Literatur); Christiansen 1992, 418-429; Ferino-Pagden 1994, 221-227, Kat. Nr. 83 (mit älterer Literatur); Campbell 2006, 169-190; Braglia, 2014, 34 f.; Bonoldi 2015, 17ff.
- Anmerkungen:** Das Programm verfasste Paride de Ceresara so detailtreu, dass der Künstler kaum Spielraum in der Gestaltung der Komposition besaß. Die Vorwürfe der alten Forschung (siehe dazu Scarpellini 1984, 110), es handle sich nicht um ein gelungenes Werk, treffen zwar zu, müssen aber unter Vorbehalt gewertet werden, hatte Perugino doch keine künstlerische Freiheit aufgrund des strikt vorgegebenen Programms. Perugino hält sich an eine Vorlage, die keine Relevanz der Figuren vorgibt. Das Kampfgeschehen wirkt nicht bedrohlich und kräftezehrend wie bei Mantegnas Minerva, sondern eher vergnüglich, da die Figuren keinerlei Dynamik aufweisen. Die lange Entstehungszeit des Bildes weist darauf hin, dass sich die Bedingungen der Anfertigung für den Künstler erschwerten.

1.2.B.9



Künstler:	Lorenzo Costa
Titel:	Krönung der Isabella
Jahr:	1506
Technik:	Tempera und Öl auf Leinwand
Maße:	165 x 198 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	ASMn, busta 2994, libro 17, c. 46: Brief Isabellas vom 10. November 1504 an Paride de Ceresara, mit der Bitte um eine neue <i>invenzione</i> , da sie mit zwei neuen Malereien für ein Gemälde in ihrem Studiolo liebäugle (Brown 2006b, 293f., Dok. 66 (mit älterer Literatur)). Brief Isabellas vom 15. November 1504 an Paride mit der Bitte, eine Skizze anzufertigen, damit der Künstler ihr Anliegen nicht missverstehen könne (ASMn, busta 2994, libro 17, c. 46v., siehe Brown 2006b, 294, Dok. 67). Am 27. November erklärt Isabella in einem Brief an Bentivoglio die Beweggründe eine Skizze anfertigen zu lassen, damit der Künstler besser ihr Anliegen verstehe und nicht das gleiche vorfalle wie bei Perugino oder Bellini. Überdies erhält Bentivoglio genaue Maßangaben der Leinwand, die er Costa mitteilen soll (ASMn, busta 2994, libro 17, cc. 50r-v. publiziert von Brown 2006b, 294, Dok. 68 mit Angabe älterer Literatur). Bentivoglio berichtet am 01. Dezember 1504, dass Costa eine gewisse Freiheit in der Gestaltung der Szene wünsche, um diese zu verbessern; darüber hinaus hegte der Künstler Zweifel, ob der gewünschte Lichteinfall der Hängung entspräche,

1.2.B.9

- Quellen zum Auftrag: auch die Höhe der der Figuren wurden erfragt. Es geht überdies hervor, dass Bentivoglio beabsichtigte, der Marchesa die Leinwand zu schenken (ASMn, busta 29994, libro 17, cc. 50r-v. Die Passage, dass es sich dabei um ein Geschenk handle, wörtlich abgedruckt bei Negro/Roio 2001, 123, Kat. Nr. 53; siehe auch Brown 2006b, 294, Dok. 70 mit Angabe älterer Literatur). Brief Isabellas vom 14. Dezember 1504 an Bentivoglio, in dem sie ihm die Größe der Figuren aus Mantegnas Leinwänden mitteilt und Costa erlaubt die in Tempera ausgeführte Leinwand mit Öl und Firnis zu übermalen, je nach seinem Gutdünken (ASMn, busta 2994, libro 17, c. 54 publiziert bei Brown 2006b, 294f., Dok. 71 mit älterer Literatur). Brief Bentivoglios vom 7. Februar 1505, dass Costas Leinwand in einem fortgeschrittenen Stadium sei und sehr gute Ergebnisse aufweise (ASMn, busta 1146, c. 109 publiziert bei Brown 2006b, 296, Dok. 81 mit älterer Literatur). Am 17. August 1505 schreibt Bentivoglio der Marchesa, dass diese Ende des Jahres zu Weihnachten das Bild erhalten werde (ASMn, busta 1146, c. 156 siehe Brown 2006b, 298, Dok. 105 mit älterer Literatur). Bentivoglio berichtet am 9. November 1505, dass Costa nach einer schweren Krankheit, die Arbeit an dem Gemälde wieder aufgenommen habe (Brown 2006b, 299, Dok. 110 mit älterer Literatur). Brief vom 08. Januar 1506 des Bentivoglio an Isabella, dass Lorenzo Costa noch mit der Ausmalung der Bentivoglio-Kapelle beschäftigt sei und somit es keine Fortschritte mit der Leinwand für Isabella zu berichten gäbe (ASMn, busta 1891, c. 186 bei Brown 2006b, 299, Dok. 113 mit Angabe älterer Literatur). Das Gemälde findet auch Erwähnung im Stivini-Inventar: Ferrari 2003, 348, Nr. 7320. Dokument auch publiziert von Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 94, Nr. 201, 274 (deutsch) und 287 (italienisch).
- Sekundärliteratur: Brown 1966, 226f.; Ders. 1969, 31-39; Verheyen 1971, 17-20, 44ff.; Béguin 1975, 47f., Kat. Nr. 136; Elam 1981, Kat. Nr. 114 (mit älterer Literatur); Scarpellini 1984, 110; Christianssen 1992, 417ff.; Ventura/Iotti 1993, 50; Ferino-Pagden 1994, 229-234, Kat. Nr. 85; Ballarin 1995, I, 189, Kat. Nr. 11 (mit älterer Literatur); Brown 1997a, 144f.; Negro/Roio 2001, 123f. (mit älterer Literatur); Campbell 2006, 191-204; Braglia 2014, 35 f.; Shepard 2014, 68f.; Bonoldi 2015, 22f.
- Anmerkungen: Während Verheyen 1971 davon ausging, dass Costa das Gemälde bereits 1505 vollendete, ist dies heute aufgrund der oben genannten Dokumente widerlegt; wahrscheinlich vollendete Costa das Bildnis erst Anfang 1505. Laut Negro/Roio 2001 betont Costas Gemälde den Unterschied zwischen den friedvollen Künsten und dem Krieg. Christianssen 1992 und Ferino-Pagden 1994 stützten sich auf die ältere Forschung, dass das Gemälde den Höhepunkt des Studiolo-Programms, namentlich der Überwindung der Laster durch die Tugenden, darstellt. Aufgrund dieses Personenkreises von Literaten wurde die Szene in der Forschung auch als Allegorie auf die Dichtung und die Bekrönte als Personifikation der Poesie verstanden (Ferino-Pagden 1994, 85, 232 und Negro/Roio 2001, 124). In diesem Zusammenhang hat man zur Unterstützung dieser These versucht die Dargestellten

1.2.B.9

Anmerkungen:

mit Portraits der am mantuaner Hofe agierenden Dichter, u.a. Bembo und Castiglione, zu identifizieren (Brown 1966, 239 und Ferino-Pagden 1994, 234, Kat. Nr. 85). Ebenso umstritten ist die Identifizierung der gekrönten Frau, während Negro/Roio 2001 in der weiblichen Gestalt eine Liebesgöttin zu erkennen glauben, wird diese Frau auch als Isabella selbst interpretiert (Elam 1981; Ferino-Pagden 1994). De Ceresaras *invenzione* scheint teilweise unklar, so können nicht alle dargestellten Figuren identifiziert werden. Die Figuren im Vordergrund werden als Diana, Apoll und Kadmos interpretiert. Kadmos galt in der Antike gleich Hermes als Beschützer der Künste, der Literatur und Musik und würde in Analogie zum Gott Merkur in Mantegna Parnass stehen. Das Rind und das Schaf könnten als Symbole für die Beharrlichkeit (in Bezug auf Kadmos) und die Unschuld und Reinheit (in Bezug auf Diana) verstanden werden. Zur Linken des Kadmos ist eine Schlacht zu Pferde dargestellt während im Hintergrund ein Segelschiff mit eingezogenem Segel abgebildet ist. Diese Szene würde für die Identifikation des Mannes mit Kadmos sprechen und vielleicht auf die Schlacht der aus den Drachenzähnen entsprungenen Männer symbolisieren. Am Ufer gehen derweil ein Mann und eine Frau spazieren. Vor dem Wald auf der rechten Bildseite befindet sich eine Dreiergruppe bestehend aus zwei leicht bekleideten Frauen und einem Jüngling, für den die Forschung keine Interpretation gefunden hat. Im Wald selbst sind ebenfalls weitere Figuren zwischen den Bäumen erkennbar. Zur Deutung des Gemäldes siehe Ferino-Pagden 1994, 123 ff., die sich teilweise auf Béguin 1975 stützt. Die Auslegung der Szene als Krönung der Isabella über den Künsten wird auch von Brown 1997a befürwortet. Siehe auch Ferino-Pagden 1994 mit weiterführender Literatur.



Künstler:	Lorenzo Costa
Titel:	Das Reich des Comus
Jahr:	1511
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	152,2 x 238,5 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Wind 1948, 45f; Hours 1969, 39ff.; Brown 1969, 31-38; Béguin 1975, 44ff., Kat. Nr. 128; Lightbown 1986, 443f.; Christiansen 1992, 418-426; Ferino-Pagden 1994, 235-239, Kat. Nr. 86; Christiansen 2006, 205-219; Bonoldi 2015, 20ff.
Anmerkungen:	Ursprünglich hatte Mantegna den Auftrag für das Bildnis erhalten, er verstarb jedoch wohl vor der Vollendung der Leinwand. Dies geht aus zwei Schriftstücken hervor. In dem ersten berichtet Mantegna selbst, er habe mit der Ausmalung der Leinwand begonnen (Lightbown 1986, 444, Dok. Nr. 1). Der zweite Brief eines gewissen Giovanni Giacomo Calandra vom 15. Juli 1506 an Isabella d'Este, gibt darüber Auskunft, dass dieser die Tafel mit Comus, den zwei Figuren der Venus, eine bekleidet, eine nackt, zwei Amorini, Janus mit der <i>Invidia</i> am Arm, die er hinaustreiben will und Merkur, drei weitere Figuren auf der Flucht vor diesem gesehen hatte (Ebd. 1986, 444, Dok. Nr. 3). Eine Untersuchung mit Röntgenstrahlen ergab, dass Costa

1.2.B.10

Anmerkungen:

hier eine eigenständige Komposition verfasste, man konnte unter seiner Malschicht nicht das erhoffte verschollene Gemälde Mantegnas entdecken (Hours 1969, 39ff.). Das Thema des Comus behandelte bereits Philostrate in seinen *Imagines* (I,2), der den Gott der Festlichkeit als Wächter vor Hochzeitgemächern beschreibt.

Bei dem letzten Gemälde handelt es sich um das interpretatorisch am schwierigsten zu deutende. Die selben Figuren, die Calandra bei Mantegna beschreibt, finden sich auch bei Costas Umsetzung. Mittelpunkt bildet das Paar im Vordergrund, eine schlafende Nymphe, die von einem gehörnten Mann liebkost wird. Diese beiden werden als der Hirte Hymonos und die Nymphe Nicaia interpretiert. Da die Anhängerin der Göttin Diana den sie verfolgenden Hirten mit einem Pfeil niederschoss, rächte sich Dionisos und machte sie trunken von seinem Wein, so dass sie den Annäherungen des Hymonos verfiel. Im Grunde scheint hier die Wollust gesiegt zu haben, laut Ferino-Pagden 1994, 238, Kat. Nr. 86, ist dies jedoch ein Trugschluss, da die Nymphe nicht Herr ihrer Sinne sei. Fest steht, dass die Interpretation durchaus Schwierigkeiten bereitet, die leider nicht vorhandene *invenzione* trüge sicherlich zum besseren Verständnis der Szene bei. Rechts davon, hinter einem Triumphbogen, verjagt der zweigesichtige Janus zusammen mit Merkur die Laster aus dem Hain, während Comus auf der rechten Bildhälfte den Worten der nackten Venus und Anteros lauscht. Zu seinen Füßen sitzt die bekleidete himmlische, eine Panflöte spielende Venus mit Anteros, der sich an ihre Schulter lehnt. Die musizierenden Figuren sind aufgrund der mangelnden Attribute teilweise nur sehr schwer zu benennen. Auch bei den Gruppen im linken Bildrand, gibt es keine Entschlüsselung ihrer Identität, vielleicht handelt es auch nur um bloße Staffagefiguren. Dennoch steht auch hier ewiger Kampf zwischen Wollust und Keuschheit im Zentrum des Bildinhaltes.

1.2.B.11



Künstler:	Antonio Allegri, genannt Correggio
Titel:	Allegorie der Tugend
Jahr:	1529/1530
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	141 x 86 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	Keine zum Auftrag selbst. Die Leinwand wird zusammen mit der <i>Allegorie der Tugend</i> (Kat. Nr. 1.2.B.12) im Stivini-Inventar aufgeführt. Siehe Ferino-Pagden 1994, 287 (italienisch), Nr. 95 und Ebd. 1994, 274 (deutsch), Nr. 204 und Ferrari 2003, 346, Nr. 7323.
Sekundärliteratur:	Wind 1948, 53f.; Béguin 1975, 51f., Kat. Nr. 144; Gould 1976, 239-241; Porçal 1984, 225-276 (mit älterer Literatur); Gould 1990, 65-72; Di Giampaolo/Muzzi 1993, 144, Kat. Nr. 59; Ferino-Pagden 1994, 248ff., Kat. Nr. 91; Campbell 2006, 221-227; Bober 2008, 411, Kat. Nr. IV.43; Moriatti Sivieri 2008, 103ff., Braglia 2014, 40f.
Anmerkungen:	Zusammen mit der <i>Allegorie des Lasters</i> (Kat. Nr. 1.2.B12) wurde das Gemälde für Isabellas Studiolo in den Witwengemächern geschaffen und hing dort, laut Stivini-Inventar, zusammen jeweils seitlich der Tür, die in die Grotta führte. Es existieren drei Studien für das Gemälde sowie zwei weitere unvollständige Gemäldefassungen in Rom in der Galleria Doria Pampilj und in der National Gallery of Edinburgh. Bei den drei Studien befinden sich zwei von ihnen,

1.2.B.11

Anmerkungen:

jeweils auf einer recto und einer verso Seite und werden in Paris Musée du Louvre beherbergt. Beide sind in Feder und Lavierung in Braun ausgeführt, die Maße betragen 210x159 mm (Dazu Gould 1990, 72; Ferino-Pagden 1994, 252-254; Ekserdjian 2008, Kat. 45, 166; Loda 2008, 410f., Kat. Nr. IV.42.). Die dritte Skizze beherbergt das Blanton Museum of Art Austin, Feder und Lavierung in Braun, 161 x 156 mm (Dazu Bober 2008, 411, Kat. Nr. IV, Ekserdjian 2008, Kat. Nr. 46, 168 mit weiterführender Literatur). Überdies gibt es zwei weitere Gemäldefassungen wovon sich eine heute in Rom in der Galleria Doria Pamphilj, die andere in der National Gallery of Edinburgh befindet. Bei dem Gemälde in der Galleria Doria Pamphilj handelt es sich um eine unvollkommene skizzenhafte Fassung. Die Unvollständigkeit hat dazu geführt, dass man in der Vergangenheit das Gemälde als Kopie aus dem 17. Jh. bzw. aus dem 18. Jh. klassifizierte (So z.B. Popham 1957, 99, Anm. 2). Dies ist mit Sicherheit auszuschließen, da Porçal 1984, 238 nachweisen konnte, dass das Gemälde bereits 1603 im Inventar der Sammlung Aldobrandini aufgeführt wurde, der die Villa Pamphilj im Jahre 1601 erworben hatte. Zur Villa Doria Pamphilj und ihrer Sammlungsgeschichte siehe De Marchi 2008, 321f. Ricci 1897, 119 hatte bereits darauf hingewiesen, dass das Gemälde der Galleria Doria Pamphilj 8 cm größer als die Fassung für Isabella war. Insgesamt weist die römische Fassung die Maße 149,5 x 85,5 cm auf. Zur Version in Rom siehe auch Bevilacqua 1970, 110, Kat. Nr. 84 B. Ricci geht davon aus, dass das unfertige Gemälde ursprünglich die von Isabella geordnete Fassung war. Aufgrund der falschen Maße ließ Correggio jedoch das Bild unvollendet und fertigte die Version, die sich heute im Louvre befindet, für Isabella erneut an. Vielleicht schuf er die Leinwand aber auch deshalb neu, weil er sich an die Gemälde Mantegnas orientieren wollte: So wählte er bei der Endfassung Tempera, ebenso wie bei der römischen Version.

Das Gemälde in Edinburgh ist unvollendet geblieben und wurde in Öl gefertigt (Siehe dazu Di Giampaolo/Muzzi 1993, 140 sowie Ferino-Pagden 1994, 248f., Kat. Nr. 91). Während in der Fassung in Edinburgh Minerva nur skizzenhaft dargestellt ist und farbig ausgespart wurde, ist das Bild in Rom zwar vollständig koloriert, dennoch wirkt es aufgrund der ungenauen Ausführung der Details skizzenhaft. Darüber hinaus weisen sowohl die Entwürfe als auch die unfertigen Gemälde ein kleineres Format als die endgültige Fassung für Isabella auf. Dies hat zur Folge, dass die musizierenden Genien in der oberen Bildzone fehlen. Ebenfalls von Bedeutung ist, dass die zwei unfertigen Gemäldefassungen in Rom und Edinburgh eine nackte Minerva zeigen, während in der Endfassung diese züchtig mit einem Brustpanzer bedeckt ist.

Auch zur *Allegorie des Lasters* gibt es eine weitere Skizze, die ebenfalls kleiner als das Original ist und auf der der kleine Satyrknabe im mittleren vorderen Bildrand fehlt (Siehe dazu **Kat. Nr. 1.2.B.12**). Die abweichenden Maße und Er-

1.2.B.11

Anmerkungen:

gänzungen im Original weisen darauf hin, dass die Gemälde ursprünglich kleiner geplant waren und dass Isabella mit großer Wahrscheinlichkeit dem Künstler neue Auflagen machte, so wie sie es bereits bei Costa und Perugino getan hatte (Siehe dazu **Kat. Nr. 1.2.B.8** und **Kat. Nr. 1.2.B.9**). Da die Beifügungen jedoch nur die oberen und unteren Bildränder betreffen, könnte eine weitere Möglichkeit in Erwägung gezogen werden, nämlich dass Isabella die beiden Pendants ursprünglich für einen anderen Raum anfertigen ließ, diese dann jedoch erst nach der Auftragserteilung für das Studiolo bestimmte, so dass Correggio die gewünschten Maße erst nach Anfertigung der Studien erhielt.

Die Kriegsgöttin hält eine abgebrochene Lanze in der Hand, eine Anspielung auf Mantegnas *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (**Kat.Nr. 1.2.B.7**) Die Frau rechts der Minerva mit dem Globus wird als Verkörperung der intellektuellen Tugend oft als Astrologie oder Naturwissenschaft oder im höheren Sinne als Urania bezeichnet, die zusammen mit den Tugenden Minerva assistiert (Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 250, Kat. Nr. 91).



Künstler:	Antonio Allegri, genannt Correggio
Titel:	Allegorie des Lasters
Jahr:	1529/1530
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	141 x 86 cm
Aufbewahrungsort:	Paris, Musée du Louvre
Quellen zum Auftrag:	Keine zum Auftrag selbst. Die Leinwand wird zusammen mit der <i>Allegorie der Tugend</i> (Kat. Nr. 1.2.B.11) im Stivini-Inventar aufgeführt (Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 95, 287 (italienisch) und ebd.1994, 274 (deutsch) Nr. 204 und Ferrari 2003, 346, Nr. 7323.
Sekundärliteratur:	Wind 1948, 53f.; Béguin 1975, 54f., Kat. Nr. 1159; Gould 1976, 239-241; Porçal 1984, 225-276 (mit älterer Literatur); Gould 1990, 65-72; Di Giampaolo/Muzzi 1993, 146, Kat. Nr. 60; Campbell 2006, 221-227; Moriatti Sivieri 2008, 103ff.
Anmerkungen:	Die Leinwand hing laut Stivini-Inventar zusammen mit der <i>Allegorie der Tugend</i> (Kat. Nr. 1.2.B.11) zu Seiten der Tür, die in die Grotta führte. Es hat sich eine weitere Studie der Szene erhalten, die sich in London, British Museum, Department of Prints and Drawings, befindet (Ferino-Pagden 1994, 251). Die zentrale Figur des personifizierten Lasters wurde in seiner Körperhaltung an den Laokoon der gleichnamigen Gruppe angelegt.



Künstler:	Tiziano da Vecellio
Titel:	Portrait der Isabella d'Este (Isabella in Schwarz)
Jahr:	1536
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	102 x 64 cm
Aufbewahrungsort:	Wien, Kunsthistorisches Museum
Quellen zum Auftrag:	Brief Isabellas an ihren Agenten Agnello über den Erhalt des Portraits vom 29. Mai 1536, in dem sie bekundet, dass ihr das Bildnis so sehr gefalle und sie daran Zweifel hege, jemals so schön gewesen zu sein. Sie äußert überdies, dass Tizian die Vorlage, die er bereits seit zwei Jahren besäße, zurückschicken solle (ASMn, busta 2936, libro 311, c. 141 bei Ferino-Pagden 1994, 114, Kat. Nr. 51).
Sekundärliteratur:	Luzio ¹⁹¹³ 1974, 219-230; Wethey 1971, II, 95, Kat. Nr. 27; Ferino-Pagden 1994, 111ff., Kat. Nr. 50; 114, Kat. Nr. 51; Nicosia 2004, 392f., Kat. Nr. 143 (mit älterer Literatur); Humfrey 2007, 157, Kat. Nr. 107.
Anmerkungen:	Tizians Gemälde basiert auf einem verschollenen Portrait aus der Hand des Francia, der Isabella im Alter von 37 Jahren portraitierte. Dies geht auf die Untersuchungen Luzios 1913, 219-230 zurück. Tizian portraitierte die bereits 60 jährige Marchesa wie in der Vorlage mit jugendlichem Antlitz. Womöglich verjüngte er sie nochmals, während sie zum Zeitpunkt des Portraits aus der Hand des Francias

1.2.B.13

Anmerkungen: 37 Jahre alt war, entspricht ihr Aussehen hier eher Mitte zwanzig. Die kostbare Kopfbedeckung scheint bereits 1509 zu Zeiten Francias von Isabella getragen worden zu sein (Ferino-Pagden 1994, 112, Kat. Nr. 50). Rubens kopierte Tizians Version um 1610 und kleidete die Marchesa in Rot.

1.2.C Plastik

1.2.C.1



Künstler:	Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico
Titel:	Herkules-Anthäus Gruppe
Jahr:	1519
Technik:	Bronze
Maße:	Höhe mit Sockel 43,5 cm (ohne 39,9 cm)
Aufbewahrungsort:	Wien, Kunsthistorisches Museum
Quellen zum Auftrag:	Brief Anticos vom April 1519 an die Markgräfin, in dem er ihr anbietet, Zweitgüsse von Statuetten anzufertigen, die er zwanzig Jahre zuvor für seinen Auftraggeber Bischof Ludovico Gonzaga geschaffen hatte. Er habe acht Modelle gefunden, die noch im guten Zustand seien, darunter auch Herkules, der Anthäus tötet (ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2498, c. 3r bei Rossi 1888a, 190f.; Allison 1994, 291f., Dok. Nr. 74; Brown 2002, 279, Dok. 59a und Trevisani 2008, 317f., Dok. Nr. 86 mit Angabe älterer Literatur). Die Gruppe wird auch im Stivini-Inventar genannt (Ferino-Pagden 1994, Stivini Inventar, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) Nr. 167, Nr. 95 sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7286).
Sekundärliteratur:	Hermann 1909/10, 264ff.; Radcliffe 1981; 136, Kat. Nr. 55; Geese 1985, 23f.; 137; 336f, Kat. Nr. 22; Brown 1977, 163; Blume 1987, 193; Leithe-Jasper 1986, 76-80, Kat. Nr. 9; Radcliffe 1992, 160; Allison 1994, 138-151, Kat. Nr. 18 (mit älterer Literatur); Leithe-Jasper 1994, 334-339, Kat. Nr. 106 (mit älterer Literatur); Kryza-Gersch

1.2.C.1

Anmerkungen:

2008, Kat. Nr. 68, 236f. (mit älterer Literatur); Leithe-Jasper 2002, Kat. Nr. 132: Herkules und Anthäus, 349-350.

Auf der Unterseite der Basis befindet sich die mitgegossene Inschrift des Wachsmo-
dell *D ISABELLA ME MAR*. Die Komposition der Gruppe geht zurück auf einen antiken Marmortorso, der sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet. Antico ergänzte das erhaltene Fragment in seiner Bronzegruppe um den linken Unterschenkel, das rechte Bein, die Unterarme und das linke Schulterblatt des Herkules. Insgesamt sind noch zwei weitere Güsse der Kleinplastik erhalten: Eine befindet sich im Victoria and Albert Museum in London (Allison 1994, 141, Abb. 82), bei der es sich wohl um das Exemplar des Bischofs Ludovico Gonzaga handelte, datiert zwischen 1500 und 1511, (siehe dazu Radcliffe 1981, 136, Nr. 55 und Allison 1992, 140-151) und einer zweiten sehr schlecht ausgeführten Version, die sich heute im Museum of Fine Arts in Houston befindet und die Allison 1992, 148-151 (mit Abbildung) als einen Nachguß der Wiener Bronze aus dem 17. Jh. auslegt. Leithe-Jasper 1994, 334, Kat.-Nr. 106 weist diese Möglichkeit berechtigterweise aus provenienzhistorischen Gründen zurück.

1.2.C.2



Künstler:	Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico
Titel:	Herkules mit Keule
Jahr:	1519
Technik:	Bronze
Maße:	Höhe mit Sockel 39,6 cm (ohne 34,5 cm)
Aufbewahrungsort:	Wien, Kunsthistorisches Museum
Quellen zum Auftrag:	Die Herkulesstatuette im Kunsthistorischen Museum in Wien stammt nachweislich aus der Sammlung Erzherzogs Leopold Wilhelms und wird in seinem Inventar aufgeführt, ebenso wie die Herkules-Anthäus-Gruppe, deren geprägte Inschrift auf dem Sockel sie als jene für Isabella d'Este charakterisiert (Kat. Nr. 1.2.C.1). Die Herkules-Statuette lässt sich dann kontinuierlich durch die Inventare der kaiserlichen Sammlungen bis hin zu jenen des Kunsthistorischen Museums nachverfolgen (Zur Sammlungsgeschichte und -dokumentation siehe Leithe-Jasper 1994, 342, Kat. Nr. 107).
Sekundärliteratur:	Migeon 1904, Kat. Nr. 130; Bode 1910, I, XXIV; Hermann 1909/10, 130, 208, 266f.; Blume 1985a, 136; Ders. 1985b, 402ff.; Ders. 1987, 183ff.; Allison 1994, 151-161, Kat. Nr. 19, bsd. 155-158; Leithe-Jasper 1994, 339-342, Kat. Nr. 107 (mit älterer Literatur); Ders. 2002, 350-351, Kat. Nr. 133; Kryza-Gersch 2008, 238f., Kat. Nr. 69 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Insgesamt sind vier Versionen dieser Miniatur erhalten geblieben,

1.2.C.2

Anmerkungen:

darunter eine in New York (Bode 1910, I, XXIV; 26, Nr. 92), eine weitere in Madrid (Radcliffe 1981, 134, Nr. 53) und eine dritte im Louvre, die in ihrer Datierung sehr umstritten ist. Während Migeon 1904, I., Nr. 130; Hermann 1909/10, 269 und Radcliffe 1981, 134, 53 diese als Kopie aus dem späten 16. Jh. betrachten, glaubt Allison 1994, 151-161 in ihr das Original zu erkennen, das Antico als Vorlage für seine drei weiteren Miniaturen diente. Zur Wiener Statuette siehe Leithe-Jasper 1994, 334, Kat.-Nr. 107. Es war Hermann 1909/10 208, 266f., der diese Version mit Isabella in Verbindung brachte. Brown 2002, 449, Abb. 55, Nr. 161 transkribierte die im Inventar als „zwei nackte Figuren mit Keule“ bezeichnete Gruppe (siehe Ferino-Pagden 1994, Stivini-Inventar, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) Nr. 162, Kat. Nr. 95 sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7281) in seiner Umzeichnung des Raumes als *Figura di Ercole*.

1.2.C.3



Künstler:	Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico
Titel:	Merkur (unterrichtet Cupido)
Jahr:	1520/21
Technik:	Bronze; Baumstamm, Petasus und Haare vergoldet
Maße:	Höhe mit Sockel 40, 5 cm (ohne 37 cm)
Aufbewahrungsort:	Wien, Kunsthistorisches Museum
Quellen zum Auftrag:	Die Statuette wird im Stivini-Inventar genannt. Siehe Ferino-Pagden 1994, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) Nr. 168, Kat. Nr. 95 und Ferrari 2003, 347, Nr. 7287.
Sekundärliteratur:	Bode 1910, I, XXVII; Hermann 1909/10 215f., 255ff.; Blume 1985b, 431ff., Kat. Nr. 128; Allison 1994, 171-181 (bsd. 176ff.), Kat. Nr. 22; Leithe-Jasper 1994, 350f., Kat. Nr. 110 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Insgesamt sind heute noch zwei weitere Versionen des Merkur erhalten geblieben: In Florenz, Museo Nazionale de Barghello sowie in Modena in der Galleria Estense. Die profilierte Basis gleicht der der Wiener <i>Herkules-Antähus-Gruppe</i> (Kat. Nr. 1.2.C.1), die zweifellos für Isabella gefertigt wurde (Blume 1985b, 431, Kat. Nr. 128). Das hier behandelte Exemplar wird im Inventar der Kunstammer des Erzherzogs Leopold Wilhelm ebenso wie die <i>Herkules-Anthäus-Gruppe</i> (Kat. Nr. 1.2.C.1) und wahrscheinlich der <i>Herkules mit Keule</i> (Kat. Nr. 1.2.C.3) aufgeführt (Siehe Leithe-Jasper 1994, 350, Kat. Nr. 110). Von dort aus gelangte das Objekt über einige Zwischensta-

1.2.C.3

Anmerkungen:

tionen in die Sammlung des Kunsthistorischen Museums (Zur Sammlungsgeschichte und -dokumentation siehe ebd. 1994, 350, Kat. Nr. 110). Der Cupido ist im Laufe der Besitzerwechsel verloren gegangen. Die Komposition basiert auf einer römischen Kopie einer antiken griechischen Statue, die sich heute im County Museum of Art in Los Angeles befindet. Sie wurde bereits um 1750 vom englischen Sammler Lord Bateman angekauft. und wurde um 1500 im Zuge einer neuzeitlichen Restaurierung um den jetzigen antiken Kopf ergänzt (Siehe dazu Blume 1985b, 432, Kat. Nr. 128.; Abbildung der Kopie unter <https://collections.lacma.org/node/229034>; letzter Zugriff 22.11.2018].

Wie Leithe-Jasper 1994, Kat. Nr. 110, 353 richtig bemerkt hat, weist die Kopfhaltung der Bronze des Antico Ähnlichkeiten zur Statue in Los Angeles auf, sodass der Künstler in etwa diese Rekonstruktion gesehen haben musste. Da Antico selbst auch Antiken restaurierte, ist es durchaus plausibel, dass er diese Lösung bei der Statue vorschlug, um sie dann für seine Statuette zu übernehmen (Blume 1985b, 432 und Leithe-Jasper 1994, 352).

1.3 Lucrezia Borgia, Herzogin von Ferrara

1.3.A Medaillen

1.3.A.1



Künstler:	Gian Cristoforo Romano
Titel:	Medaglia della Reticella
Jahr:	1502
Material:	Kupferlegierung
Maße:	Ø 60 mm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art [Inv. Nr. 1957.14.671]
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887; II; 90; Nr. 3; 293, Nr. 3; Hill 1930, 231; Hill 1931, 78; Cott 1951, 165; Hill/Pollard 1967, Nr. 78; Wilson 1983, 49, Kat. Nr. 6; Norris 1987, 139; Gulinelli 2002, 196; Pollard 2007, 138, Kat. Nr. 120 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Inschrift recto: LVC[R]ETIA ESTEN[sis] BORGIA DVC[I]SSA; keine verso Seite vorhanden. Lucrezia ist hier im Profil dargestellt, eine Halskrause mit Perlenkette zierte ihren Hals, ihre Haare sind zu einem strengen Zopf zusammengebunden und werden von einer reich mit Perlen versehenen Haube bedeckt. Da sie die Herzogswürde über Ferrara erst 1505 nach dem Tod ihres Schwiegervaters Ercole erlangte, kann damit nur ihre Regentschaft über das Herzogtum Biscieg-lie, welches sie bereits vor ihrer Heirat innehatte, gemeint sein (Hill/Pollard 1967, 20). Diese Frisur trugen auch andere Herrscherinnen, sowie bereits ihre verstorbene Schwägerin Beatrice d'Este auf einer Münze (Münze mit dem Portrait von Beatrice d'Este, 1497, Kupfer,

1.3.A.1

Anmerkungen:

Ø 27 mm, Washington, National Gallery of Art, Abbildung ebd. 1967, Abb. Nr. 654) sowie auf der Pala Sforzesca (Unbekannter Meister, Pala Sforzesca, 1494, Tempera und Öl auf Holz, 2,30 x 1,65 m, Mailand Brera., Abb. bei Iotti 1997, 163) oder aber auch Elisabetta Gonzaga (Adriano Fiorentino, Bronze, recto Profil der Elisabetta Gonzaga, um 1495, 85 mm Durchmesser, Oxford, Ashmolean Museum, und Washington, National Gallery of Art. Siehe dazu Hill/Pollard 1967, 25, Nr. 107; Abb. bei Pollard 2007, 168, Kat. Nr. 149)).

Diese Frisur wirkt um 1502 eher altmodisch, sie wurde in Italien in den 70er Jahren des 15. Jh. aus Spanien übernommen. Insgesamt gibt es mehrere Versionen der Medaille (Paris, deLuyners Collection; Ferrara, Museo Schifanoia; London und New York in Privatsammlungen (Siehe dazu Pollard 2007)).

Die zusammengebundenen Haare geziemen sich für eine verheiratete Frau, das mit Edelsteinen und Perlen versehene Haarnetz zeichnet sie als Frau hohen Ranges aus. Diese Frisur ist für die Lucrezia-Ikonografie äußerst selten, sie begegnet nur noch ein weiteres Mal in der Votivplakette des Giovanni Antonio Lelj da Foligno aus dem Jahre 1512 für die Basilica di San Giorgio in Ferrara (**Kat. Nr. 3.2.C.1b**), in der nicht ihre Schönheit im Mittelpunkt steht, sondern vielmehr ihre Rolle als gottesfürchtige Herzogin und Mutter hervorgehoben werden soll. In der Regel wird Lucrezias langes, lockiges Haar teilweise offen dargestellt und somit zu ihrem Hauptkennungszeichen stilisiert.

1.3.A.2

Künstler:	Gian Cristoforo Romano
Titel:	Medaglia dell'amarino bendato
Jahr:	1505
Material:	Bronze
Maße:	Ø 58 mm
Aufbewahrungsort:	Ferrara, Musei Civici d'Arte antica
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Friedlaender 1866, 202-207; Foville 1908, 387; Habich 1922, 92; Bellonci 1935, 364; Lawe 1990, 233-245; Vannel/Toderi 1992, 84f., Kat. Nr. 54; Toderi/Vannel 2000, 142, Kat. Nr. 362; Gulinelli 2002, 198, Kat. Nr. 40 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	<p>Inschrift recto: LUCRETIA BORGIA ESTEN FERRARIAE MUTINAE AC REGII DUCessa; verso: VIRTUTIAE FORMAE PUDICITIA PRAECIOSISSIMUM.</p> <p>Auf der Vorderseite ist Lucrezia im Profil abgebildet. Sie trägt eine Kette mit einem großen Anhänger aus Edelsteinen in Form eines Kreuzes oder einer Blume. Das Gewand hingegen ist sehr schlicht und ohne Verzierungen. Ihre Haare sind auch hier, wie bei den anderen Medaillen, auf den ersten Blick offen und fallen auf ihre Schultern herab, bei genauerem Hinsehen werden sie jedoch wieder unterhalb der Schulter zu einem Zopf zusammengefasst. Dies wurde von der Forschung bisher nicht erkannt (Siehe z.B. Gulinelli 2002, 198). Auch hier evoziert die Frisur die Assoziation der keuschen Jungfrau. Die Physiognomie Lucrezias entspricht der der Hochzeitsmedaille (Kat. Nr. 3.2.A.1), auch wenn die Nase im Profil etwas grober dargestellt ist. Die mit dem offenen Haar assoziierten Tugenden einer Jungfrau werden durch das kaum erkennbare Detail des Zopfes mit ihrem Status als verheiratete Frau vereint. Die Inschrift am Rand LUCRETIA BORGIA ESTEN FERRARIAE MUTINAE AC REGII DUCessa zeichnet sie als Herzogin von Ferrara aus und deutet somit darauf hin, dass die Medaille nicht vor 1505 geprägt wurde, dem Jahr, in dem Lucrezia diesen Titel erhält.</p> <p>Über Amors Haupt befindet sich ein zerbrochener Pfeilköcher, zu seiner linken hängt eine Sammlung von Trophäen mit einer gerahmten kryptographischen Inschrift, deren erste Silbe auf zwei unterschiedlichen Weisen, nämlich BC (Lawe 1990, 234) oder B0 FPHFF EN (Hill 1930, I, 59; Bellonci 1935, 364) entschlüsselt wird. Der an den Baum gefesselte und mit einer Augenbinde versehene Amor begegnet auch auf anderen Medaillen der Zeit (so z.B. bei Gian Cristoforo Romano (Werkstatt?), Medaille der Jacoba Correggia, 1500, Kupfer, Ø 120 mm, Washington, National Gallery, Abb. bei Pollard 2007, 140, Kat. Nr. 418 122 und Gian Cristoforo Romano (Werkstatt?), Medaille der Maddalena Rossi, 1500, Kupfer, Ø 60 mm, Washington, National Gallery, Abb. bei Pollard 2007, 141, Kat. Nr. 123). Foville 1908, 387 hat die Medaille aufgrund stilistischer Überlegungen Bartolomeo Melioli zugeschrieben.</p>

1.3.A.2

Anmerkungen:

Er entziffert die abgekürzten Initialien mit BO(rgia) F(ilia) P(ontificis) H(erculis) F(ilio) F(errearensis) EN(uptia) und sieht darin ein Huldigung des Künstlers an die Papsttochter. Die neuste Forschung schreibt die Medaille einstimmig Gian Cristoforo Romano oder seiner Werkstatt zu. Die komplexe Allegorie des an den Baum gefesselten Amors haben der Forschung Rätsel aufgegeben. Am plausibelsten erscheint die Interpretation, dass Amor und die zerbrochenen Kriegswerkzeuge den Sieg der reinen Liebe über die körperliche Wollust symbolisieren. So gilt auch der Myrtebaum als Symbol der Keuschheit. Überdies versinnbildlichte der gefesselte Liebesbote aber auch seine eigene Qual, die er durch seine Liebe zur Nymphe Psyche erfahren hatte (Guzzo 1980, 45-47). Der besiegte Cupido begegnet auch in Petrarcas *trionfo della castità* und symbolisiert den Sieg der Keuschheit über die Wollust (Petrarca, *trionfi*, Triumph der Keuschheit, 22-54). Diese Allegorie wird auch durch den Myrtebaum, das Symbol der Keuschheit, ergänzt und überhöht (Lawe 1990, 238, Gulinelli, 2002, 198). Pfeil, Bogen und Köcher, eigentliche Kriegswerkzeuge, sind in Verbindung mit Amor immer als Hinweise auf die Wollust zu verstehen (Kretschner 2008, 321). Dadurch, dass sie gebrochen neben den an dem Baum gefesselten Amor dargestellt wurden, wird der Triumph der Keuschheit über die fleischliche Liebe symbolisch zum Ausdruck gebracht. Eine Anlehnung an die Psychomachie des Prudentius tritt hier deutlich zutage. Der Kampf zwischen Tugend und Laster, im inneren der menschlichen Seele, findet hier auf der Medaille der Lucrezia seinen Ausdruck und mündet im Sieg der Tugend und Keuschheit, dem *amor sacro*, über die Wollust, indem er die Waffen der unzüchtigen Liebe, des *amor profano*, vernichtet (Engelmann 1959, 10f., 22ff.).

Die Musikinstrumente sind sicherlich in Analogie zu den zerbrochenen Waffen zu betrachten, so begegnen diese ausschließlich auf der Medaille der Lucrezia. Die Flöte und beschädigte Violine versinnbildlichen die Laster der Vergnügungen und Triebhaftigkeit: So wurde die siebenröhrige Flöte Syrinx von Gott Pan erfunden (Homer, Hymnen, 19, 23) und gilt seit der Antike als sein Attribut, welches die Unzucht verkörpert, während die Violine im allgemeinen für die Musik steht und im Sinne der damit verbundenen Freuden des Feierns interpretiert werden kann. Seit dem Mittelalter ist sie jedoch der Inbegriff der teuflischen, lasterhaften Vergnügungssucht (Zur negativen Konnotation der Violine siehe Hammerstein 1974, 5, 14, 16, 20, 22f., 28, 39, 46). Die symbolische Bedeutung der Instrumente ist im Bezug zu den zerbrochenen Waffen zu deuten: Sie verkörpern den Sieg über die eigenen Laster nach einem harten Kampf, aus dem Keuschheit und Standhaftigkeit als Sieger hervorgehen. Das Motiv des mit verbundenen Augen gefesselten Amors war um 1500 weit verbreitet und befindet sich auf mindestens sechs weiteren zeitgenössischen Medaillen, wie z.B. auf denen der Jacoba Correggia (Abb. bei Pollard 2007, 140, 418, Kat. Nr. 122) und der Maddalena Rossi (Abb. ebd. 2007, 141, Kat. Nr. 123), sowie auf zahlreichen Illustrationen

1.3.A.2

Anmerkungen:

klassischer Texte bei denen Amor zur Bestrafung, dass er durch willkürliche Liebespfeile den Menschen Leid zugefügt habe, geknebelt wurde. Lawe 1990, 239 hat darauf hingewiesen, dass es sich bei dem an einen Baum geknebelten Amor um ein weit verbreitetes Sujet handelte. So begegnet es auch im Appartamento Borgia, auf einem des Alciani, *Emblemata*, 89 und des Fregoso, *Anteros*, fol. 1v., auf zwei unbekannten Kupferstichen Ende des 14. Jh. (Marle 1932, 417, fig. 445) und einem Kupferstich des Robetta (siehe ebd. 1932, 449, fig. 481).

Von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist ebenso der Umstand, dass das Prägedatum der Medaille mit dem Erscheinungsjahr von Bembo's *Gli Asolani* zusammenfällt, jenem philosophischen Dialog, in dem der Dichter die Liebe als die Ursache allen menschlichen Leidens beschreibt und nur in der platonischen Hingebung ihre Vollenendung und Reinheit findet, welche die Menschen veredelt, die Seelen vereint und zur Kontemplation emporhebt (Gulinelli 2002, 198, Kat. Nr. 40). Vor diesem Hintergrund erscheint Lucrezia als keusche Herzogin, die der profanen Liebe widersagt und sich der Tugend und Reinheit hingibt. Diese Botschaft vermitteln auch die Haare ihres Profilbildes auf der Vorderseite, die offen zu sein scheinen und jungfräulich anmuten. Die oben genannten Medaillen der Jacoba Correggia und der Maddalena Rossi zeigen hingegen Hochsteckfrisuren.

Die Aussagekraft der Medaille wird somit nochmals um ein Vielfaches potenziert. Bereits im Jahre 1503 bat Lucrezia in einem Brief vom 8. Juni Bembo um einen Vorschlag für ein Motto für eine Medaille (Gulinelli 2002, 198, Kat. Nr. 40). Der Dichter schlug ein Symbol des Feuers mit der Inschrift *animum est* vor (Brief Lucrezias an Bembo, datiert auf den 8. Juni 1503, transkribiert von ebd. 2002, 146, Kat. Nr. 22i). Eine solche Medaille ist leider nicht überliefert und es ist ungewiss, ob sie je geprägt worden ist. Die Tatsache, dass Lucrezia den Dichter Bembo bereits 1503, eineinhalb Jahre nach ihrer Hochzeit und noch vor Amtsantritt als Herzogin von Ferrara, für ein Motto einer Medaille um Rat fragte, zeugt davon, welch hohen Stellenwert sie ihrem öffentlichen Bild beimaß. Einen Symbolgehalt, der mit ihrer Person eng verbunden sein sollte, wählte sie mit äußerstem Bedacht. In allen Portraits stellt sie die gleiche Frisur zur Schau, das scheinbar offene auf die Schultern herabfallende Haar, soll Assoziationen zur Jungfräulichkeit wecken. Dennoch wahrt sie stets die gesellschaftlichen Konventionen des Darstellungstypus einer verheirateten Frau, in dem sie ihre Haarpracht kaum merklich auf Schulterblatthöhe zusammenführen lässt. Am schwierigsten zu interpretieren sind die Buchstaben BC (oder BO) FPHHFF EN, die sich über den Musikinstrumenten befinden. Diese haben der Forschung immer wieder Rätsel aufgegeben und alle Deutungsversuche konnten bis jetzt noch zu keiner zufriedenstellenden Erklärung führen. Beim Versuch, die Inschrift zu entschlüsseln, hat Bellonci mit Sicherheit die gewagteste These geäußert: In der Doppelung der Buchstaben FF glaubt sie einen geheimen Liebesschwur zwischen Bembo und Lucrezia her-

1.3.A.2

Anmerkungen:

auslesen zu können. So verwendete Lucrezia in ihren an Bembo gerichteten Briefen stets das Kürzel FF (Bellonci 1935, 364). Das Gerücht einer Liebschaft zwischen Pietro Bembo und Lucrezia Borgia ist weit verbreitet, konnte jedoch nie bewiesen werden. Die Forschung stützt sich hauptsächlich auf die Liebesbriefe, die Bembo an Lucrezia gerichtet hat, es kann sich jedoch auch um eine Art platonischen Liebesdisputs handeln, einer Verehrung einer verheirateten Frau im Sinne der mittelalterlichen Minnetradition. Als Vorläufer ist Petrarcas Liebeslyrik an Laura zu nennen. Die Briefe wurden noch zu Lebzeiten Bembos publiziert, deshalb darf man nicht die Frage ausser Acht lassen, inwieweit diese Absicht in der Formulierung der Briefe und dem literarischen Anspruch, den diese erfüllen, bereits berücksichtigt ist. Dass die mit dem Kürzel FF versehenen Briefe von Lucrezia stammen, geht aus einer graphologischen Untersuchung hervor (Siehe dazu Raboni ¹⁹⁸⁹2002, 11). Rajna 1925, 300, Anm. 2; 309, der den Briefwechsel ebenfalls untersucht hat, sieht in der Abkürzung *Fiat* oder *Fidelis Firmiter* oder *Fidelis Firma*. Letzen Endes muss die Bedeutung aufgrund fehlender Hinweise offen bleiben. Die Korrespondenz zwischen Lucrezia und Bembo wurde jüngst von von Raboni ¹⁹⁸⁹2002 in neuer Auflage publiziert. Angesichts der symbolischen Botschaft, nämlich dem Sieg der Tugend über die profane Liebe, erscheint es mehr als fraglich, dass hier Lucrezia auf einer öffentlichen Medaille auf eine geheime Liebesaffäre andeuten will. Einleuchtender erscheint die Verknüpfung der Briefe mit der Publikation von Bembos *Asolani* im gleichen Jahr, in denen Bembo in Dialogform die Liebe als die Ursache allen menschlichen Leidens beschreibt (Gulinelli 2002, 198, Kat. Nr. 40).

1.3. B Malerei

1.3.B.1 Zyklus aus dem Alten Testament

1.3.B.1a



Künstler: Michele Coltellini

Titel: Erschaffung der Eva

Jahr: 1505/1506

Technik: Tempera auf Leinwand

Maße: ca. 118 x 78 cm

Aufbewahrungsort: Rom, private Sammlung

Quellen zum Auftrag: In den Spesenbüchern Lucrezias sind 1506 Zahlungen an die Maler Nicola Pisano, Benvenuto Tisi da Garofalo, Domenico Panetti, Ettore Bonacossa, Ludovico Mazzolino und Michele Coltellini für die Anfertigung von acht Leinwänden in Temperatechnik für die Decke ihrer Privatgemächer in der *Torre Marchesana* vermerkt (ASMo, Camera ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, Non regnanti, Lucrezia Borgia, Reg. 1130, uscite 1506 bei Franceschini 1997, 645-646, Nr. 791 g). Pisano als auch Garofalo führten zwei Gemälde aus und erhielten dafür je eine Summe von 14 Lire. Panetti hingegen erhielt 9 Lire für seine Leinwand, während die anderen drei Maler nur jeweils 5 Lire ausbezahlt bekamen. Es könnte sich dabei um die erhaltenen Leinwände halten, dafür spricht vor allem die Identifizierung der gleichen im Register genannten ausführenden Künstler. Auch die Thematik spricht für eine Auftraggeberschaft Lucrezias, so verfasste Anfang 1500 ein Franziskaner namens Giovanni Francesco da Sarzana für Laura Boiardi, der Äbtissin des Klosters Corpus Do-

1.3.B.1a

Quellen zum Auftrag: mini in Ferrara, eine spirituelle Anleitung, die er ihr widmete. In diesem kleinen Traktat vergleicht der Geistliche die Christen mit den Israeliten, die sicher (durch Moses) durch die Wüste geleitet wurden und durch Gottes Hilfe und Gnade das Rote Meer durchqueren konnten und schließlich vom Manna gespeist wurden. Das Manna wird als geistige Nahrung interpretiert, die Christen sollen im Tal der Versuchungen wie die Israeliten durch die Wüste wandeln und den weltlichen Vergnügungen und Lastern widersagen. Auch Eva wird genannt, aus der Rippe (Adams) geformt, wurde sie verdammt, unter Schmerzen Kinder zu gebären. Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies sind im Text nicht explizit genannt, ergeben sich dabei aus der logischen Interpretation der Bestrafung Evas durch die Schmerzen der Geburt. Auch der Brudermord, der Tanz der Miriam und der Erhalt der Gesetzestafeln werden nicht konkret thematisiert, sind jedoch als Konsequenz der heilsgeschichtlichen Auslegung des Textes und seiner narrativen Übertragung auf das Medium Leinwand zu verstehen. Die Moses-Geschichte steht hier in Analogie zur heilsgeschichtlichen Kernaussage des Textes: So wie Moses die Israeliten sicher durch die Wüste geleitet hat, so können die Christen nur durch Gottes Hand den Sündenfall und die damit verbundenen menschlichen Laster überwinden. Im Gemäldezyklus findet die Essenz des Textes eine narrative visuelle Form: Die Erschaffung Evas aus Adams Rippe hin zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies kulminiert schließlich im Brudermord. Die Moses-Geschichte führt zur Rettung der Seele: Über den Tanz der Miriam, dem Quell- und Mannawunder folgt letzten Endes die Erlösung Gottes durch die Überreichung der Gesetzestafeln an Moses (Text publiziert bei Lombardi 1975, 180-194). Gegen die Identifizierung des Zyklus mit dem aus den Spesenbüchern spricht das kleine Format, das sich weniger für eine Deckendekoration eignet. Eine Möglichkeit wäre, dass Lucrezia das kleinere Format der Äbtissin schenkte, oder sie es zweifach anfertigen ließ. So besaß auch ihre Schwiegermutter Eleonora eine Miniatur der Beweinungsgruppe des Guido Mazzoni (Siehe dazu **Kat. Nr. 3.1.C.1**). Es scheint sehr wahrscheinlich, dass der Zyklus von Lucrezia in Auftrag gegeben wurde. Fraglich bleibt nur, ob es sich um genau denjenigen handelt, der in den Spesenbüchern aufgeführt wird.

Sekundärliteratur: Frizzoni 1896, 472, Anm. 2; Bersenson 1932, 267; Longhi 1956, 71, Anm. 126; Puerari 1957, 226; Zeri/Rossi 1986, 180; Ugolini 1990, 57; Pattanaro 1991, 67-70; Anderson 1993, 544, 549; Ballarin 1995, Bd. 1, 231, Kat. Nr. 116 (mit älterer Literatur); Faoro 1996, 194; Mattaliano 1998, 53; Kat. Nr. 71 (mit älterer Literatur); Laurati 2003, 62f.; Mancini/Penny 2016, 415, Fig.2 und 420.

Anmerkungen: Das Gemälde ist Teil eines achttteiligen Zyklus mit Szenen aus dem Pentateuch. Die Zuschreibungen des Gemäldes „Erschaffung der Eva“ reichen in der Forschung von Boccaccino (Longhi, Puerari, Zeri/Rossi, Ugolini) über Ercole Grandi (Berenson 1932, Mattaliano

1.3.B.1a

Anmerkungen:

1998) bis hin zur Werkstatt des Costa (Anderson). Ballarin 1995, 231, Kat. Nr. 116 und Mattaliano 1998, 53, Kat. Nr. 71 glauben, dass der Urheber der Leinwand ein unbekannter ferrareser Künstler Anfang des 16. Jh. ist. Bisher wurde jedoch eine stilistische Analyse der Leinwände versäumt. Diese ergab (siehe Kapitel 5.1.1.3 *E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava* – Von lieblichen Darstellungen und heilsgeschichtlichen Offenbarungen“ dieser Arbeit), dass es sich dabei um ein Werk des Coltellini handelt. So sind sehr viele Gemeinsamkeiten zu gesicherten Werken des Künstlers nachweisbar wie z.B. die Physiognomie Gottvaters, der rechteckige Nimbus oder aber die charakteristische Landschaft. Nach Abschluss meiner Arbeit schrieben Mancini/Penny 2016, 420 das Werk ebenfalls Coltellini zu, datieren es aber um 1503.

Die Leinwand stammt zusammen mit *Der Sündenfall* (**Kat. Nr. 1.2.B.1b**), *Vertreibung aus dem Paradies* (**Kat. Nr. 1.3.B.1c**), sowie *Kain tötet Abel* (**Kat. Nr. 1.3.B.1c**) aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi. Dass dies ersten vier Gemälde geschlossen in die Sammlung Containi übergegangen sind, beweist eine undatierte Inventarliste, die mit der Überschrift *Quadri vecchi di casa* versehen ist und heute als loses Blatt im Archiv Medri presso i Civici Musei d'Arte Antica di Ferrara aufbewahrt wird. In dem Schriftstück werden die vier Gemälde als *4 quadri con storie di Adamo* (4 Gemälde mit Episoden aus dem Leben des Adams) bezeichnet. Die restlichen vier Gemälde befanden sich ebenfalls in der gleichen Sammlung, sind allerdings an andere Sammler verkauft worden: *Der Tanz der Miriam* (**Kat. Nr. 1.3.B.1e**) und das *Mannawunder* (**Kat. Nr. 1.3.B.1g**) wurden 1866 an Austin Henry Layard verkauft. Dies geht aus einem Brief Morellis an seinen Freund Emilio Visconti hervor, der vier Gemälde der Sammlung für diesen aufgekauft hatte (Anderson 1993, Anhang II, 549); sie befinden sich heute in der National Gallery in London. Bereits vor der Auktion von 1871 wurde das heute verschollene Gemälde mit der Darstellung *Moses spricht zu Gott/erhält die Gesetzestafeln* (**Kat. Nr. 1.3.B.1h**) an eine private Sammlung nach England verkauft, zuletzt findet das Gemälde Erwähnung bei Frizzoni im Jahre 1896 (Frizzoni 1896, 472, Anm. 2). *Kain tötet Abel* (**Kat. Nr. 1.3.B.1d**) wurde 1872 von Giovanni Morelli aufgekauft. Heute befindet sich das Bild in der Accademia Carrara in Bergamo. Die anderen vier Gemälde des Zyklus wurden von Morelli für seinen Freund Emilio Visconti Venosta gekauft, noch kurz vor der Auktion der Constabili-Gemälde im Jahre 1885. Dies geht aus einem Brief Morellis an Visconti hervor (Anderson 1993, Anhang II, 549). In diesem Brief vermutet Morelli, dass die vier Gemälde aus der Hand des Erole Grandi stammen, einem Schüler des Francesco Francia und des Lorenzo Costa. Er schließt aufgrund stilistischer Analogien auf eine Zusammenarbeit beider Künstler: So sei der Hintergrund an Francia angelehnt, während das Gesicht des Helden an Costa erinnert.

Auf dem Schenkel des Pferdes sollen sich die Initialen EG für Ercole

1.3.B.1a

Anmerkungen:

Grandi befinden. Leider wird anhand des Briefes nicht deutlich, von welchen Gemälde hier die Rede ist, weder auf der *Erschaffung der Eva* (**Kat. Nr. 1.3.B.1a**), noch auf *Kain tötet Abel* (Kat. Nr. 1.3.B.1d), noch im *Quellwunder des Moses* (**Kat. Nr. 1.3.B.1f**) ist ein Pferd dargestellt (Anderson 1993, Anhang II, 549).

Die Szene der Erschaffung der Eva ist in einer Landschaft mit Bäumen und Felsen eingebettet. Im Gras liegt in Seitenlage der nackt schlafende Adam, sein Kopf ruht auf seinem rechten Oberarm, die linke Hand vor dem Gesicht. Zu seinen Füßen steht Gottvater, mit beiden Händen zieht er Eva aus der Rippe des Adam, die zu ihrem Schöpfer empor blickt. Die Scham der beiden werden durch Blätter verdeckt. Ein großer Baum erstreckt sich hinter Gottvater über das Bildfeld hinaus. Im rechten Hintergrund grast ein Reh, hinter ihm sitzt ein Affe, stellvertretend für die bereits geschaffene Tierwelt. Serpeninenartig verläuft ein Weg durch diverse Grashügel in den Hintergrund. Das Gemälde befindet sich heute in Privatbesitz und wurde erst kürzlich wieder ausfindig gemacht..

1.3.B.1b



Künstler:	Domenico Panetti (?)
Titel:	Der Sündenfall
Jahr:	1505/ 1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	ca 118 x 78 cm
Aufbewahrungsort:	Rom, private Sammlung
Quellen zum Auftrag:	Siehe Kat. Nr. 1.3.B.1.a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71; 107 Anm. 126; Zeri/Rossi 1986, 90-92 (Boccaccino); Sambo 1988, 5ff., Anm. 2 (Boccaccino); Anderson 1993, 544; 549; Pattanaro 1991, 67-70 (Maestro cotesco verso 1505); Anderson 1993, 544, Appendix II, 549 (Nachfolge Costa); Ballarin 1995; Bd. 1, 231, Kat. Nr. 116 (mit älterer Literatur); Sambo 1995, 112; Faoro 1996, 194; Mattaliano 1998, 53f.; Kat. Nr. 72, Mancini/Penny 2016, 415ff.
Anmerkungen:	Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi und wurde dann von Francesco Venosti erworben. Heute befindet es sich in einer privaten römischen Sammlung. Zur Sammlungsgeschichte siehe Kat. Nr. 1.3.B.1.a . Da es zu den verschollenen Gemälden (Kat. (Nr. 1.3.B.1b; Kat. Nr. 1.3.B.1c und Kat. Nr. 1.3.B.1 h) keine Abbildungen gab, musste bisher eine stilistische Analyse ausbleiben.

1.3.B.1b

Anmerkungen:

Mancini/Penny sehen hier ein Werk des Coltellini, allerdings scheint die Nähe zu den Werken des Panetti plausibler. So gibt es stilistische Eigenarten, die auf Panetti hindeuten: Etwa die runden, hervorstechenden und markanten Augen des Adams und die weichen, runden Gesichtszüge der Eva, die an weitere Figuren des Panetti angelehnt sind, wie z.B. die Muttergottes auf der Altartafel in Rovigo (Siehe dazu Kapitel 5.1.1.3 dieser Arbeit).

1.3.B.1c



Künstler:	Ludovico Mazzolino (?)
Titel:	Vertreibung aus dem Paradies
Jahr:	1505/1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	ca. 118 x 78 cm
Aufbewahrungsort:	Rom, private Sammlung
Quellen zum Auftrag:	Siehe Kat. Nr. 1.3.B.1a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71; 107 Anm. 126; Anderson 1993, 544; 549; Ballarin 1995, Bd. 1, 112; Sambo 1995, 112; Faoro 1996, 194; Mattaliano 1998, 54; Kat. Nr. 73, Mancini/Penny 2016, 420f.
Anmerkungen:	Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi und wurde dann von Francesco Venosti erworben. Mancini/Penny 2016 schreiben das Werk Garofalo zu (Mancini/Penny 2016, 420). Die Autoren sehen Parallelen zu Verkündigung des Garofalo, die sich heute in Venedig in der Collezione Cigi befindet (ebd. 2016, 420f.). Da das Gemälde allerdings mehreren Restaurierungen ausgesetzt war, lässt sich schwer eine genaue Handschrift ausmachen. Die von den Autoren erkannten Gemeinsamkeiten der Fußstellung und der Gewandung der beiden Engel sind zwar nicht von der Hand zu weisen, reichen allerdings nicht aus, um die Zuschreibung Garofalos zu bestätigen. Diese Art der Fußstellung findet sich mehrmals bei Ludovico Mazzo-

1.3.B.1c

Anmerkungen:

lino, etwa beim Christus im Gemälde *Christus und der heilige Stephan*, bei denen auch die Darstellung der Sandalen große Ähnlichkeiten aufweisen. So sind diese sehr detailreich und umfassen nur den Knöchel, nicht wie bei anderen Künstlern auch die Wade (Das Gemälde *Der segnende Christus und der heilige Stefan* befindet sich heute in einer Privatsammlung in Florenz. Eine Abbildung findet sich bei Zamboni 1978, 56, Abb. 5. Auch beim Christus der Pietà, heute in der Fondazione Giorgio Cini in Venedig, sind die Sandalen vergleichbar. Abb. unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41712&titolo=Mazzolino+Ludovico%2C+Piet%C3%A0 [letzter Zugriff 05.12.2017].

Die Landschaft der *Vertreibung aus dem Paradies* zeigt einige stilistische Gemeinsamkeiten mit anderen Landschaften aus gesicherten-Mazzolino-Gemälden: So sind die Baumkronen dick und buschig, die Stämme lang; sie entsprechen nicht der Vegetation aus den Garofalo-Gemälden wie Mancini/Penny 2016 vorgeschlagen haben.

1.3.B.1d



Künstler:	Benvenuto Tisi da Garofalo
Titel:	Kain tötet Abel
Jahr:	1505/1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	118 x 78 cm
Aufbewahrungsort:	Bergamo, Fondazione Accademia Carrara
Quellen zum Auftrag:	siehe Kat. Nr. 1.3.B.1a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71; 107 Anm. 126; Anderson 1993, 544; 549; Ballarin 1995; Bd. 1, 112; Sambo 1995, 112; Faoro 1996, 194; Mattaliano 1998, 54, Kat. Nr. 73 (mit älterer Literatur); Mancini/Penny 2016, 415ff.
Anmerkungen:	<p>Pattanaro 1991, 64-70; Mattaliano 1998, 54; Ballarin 1995, I, 281, Nr. 268 und Mancini/Penny 2016, 415ff. schreiben das Gemälde unumstritten Garofalo zu.</p> <p>Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi und wurde dann von Francesco Venosti erworben. <i>Kain tötet Abel</i> wurde 1872 von Giovanni Morelli aufgekauft und befindet sich heute in der Accademia Carrara in Bergamo. Zu der Sammlungsgeschichte siehe Kat. Nr. 1.3.B.1.a.</p>

1.3.B.1e



Künstler:	Niccolò Pisano
Titel:	Tanz der Miriam
Jahr:	1505/1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	118 x 78 cm
Aufbewahrungsort:	London, National Gallery
Quellen zum Auftrag:	siehe Kat. Nr. 1.3.B.1a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71; 107 Anm. 126; Gould 1975, 75f.; Benini 1977, 90, Kat. Nr. 54; Zeri/Rossi 1986, 180; Ugolini 1990, 58; Anderson 1993, 544, 549; Eidelberg/Rowlands 1994, 264, Anm. 19; Ballarin 1995, Bd 1., 220, Kat. Nr. 85; Sambo 1995, 116 (mit älterer Literatur); Baker/Henry 1995, 152; Mattaliano 1998, 54; Kat. Nr. 75 (mit älterer Literatur), Mancini/Penny 2016, 412ff.
Anmerkungen:	Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi und wurde dann von Francesco Venosti erworben. Die Leinwand wurde dann zusammen mit dem <i>Mannawunder</i> (Kat. Nr. 1.3.B. 1g) 1866 an Austin Henry Layard nach England verkauft und gelangte dann so in die National Gallery. Zur Sammlungsgeschichte siehe Kat. Nr. 1.3.B.1.a und Sambo 1995. Die frühen Zuschreibungen gingen von Boccaccino (Longhi) bis zu Ercole de Roberti (Frizzoni) und Costa (Gould). Zu den älteren Zuschreibungen siehe ebenfalls Sambo 1995.

1.3.B.1.e

Heute ist sich die Forschung darüber einig, dass das Gemälde aus der Hand des Pisano stammt (Ballarin, 1995, I, 220, Nr. 85; Sambo 1995, 112ff. mit älterer Literatur; Baker/Henry 1995, 152; Mattaliano 1998, 54, Nr. 75 und ebd. 55, Kat. Nr. 77).

1.3.B.1f



Künstler:	Benvenuti Tisi da Garofalo
Titel:	Quellwunder des Moses
Jahr:	1505/1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	118 x 76 cm
Aufbewahrungsort:	Rom, private Sammlung
Quellen zum Auftrag:	siehe Kat. Nr. 1.3.B.1a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71; 107 Anm. 126; Puerari 1957, 226; Zeri/Rossi 1986, 180; Ugolini 1990, 58; Anderson 1993, 544, 549; Ballarin 1995, Bd 1., 220f., Kat. Nr. 85; Sambo 1995, 118, Kat. Nr. 16 (mit älterer Literatur); Mattaliano 1998, 54f.; Kat. Nr. 76 (mit älterer Literatur); Mancini/Penny 2016, 416ff.
Anmerkungen:	Die neuste Forschung schreibt das Gemälde einstimmig Nicolò Pisano zu (Ballarin 1995; Sambo 1995; Mattaliano 1998, Mancini/Penny 2016). So ähnelt der Stil zwar dem des Pisano, doch dieser ist auch schwer von dem des Garofalo zu unterscheiden. Die stilistische Analyse der Leinwand hat gezeigt, dass es sich hier sehr wahrscheinlich um ein Werk des Garofalo handeln könnte (siehe Kapitel 5.1.1.3 <i>E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava</i> – Von lieblichen Darstellungen und heilsgeschichtlichen Offenbarungen“ dieser Arbeit). Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung

1.3.B.1f

Anmerkungen: des Francesco Containi und wurde dann von Francesco Venosti erworben. Heute befindet es sich in einer privaten Sammlung. Zu der Sammlungsgeschichte siehe **Kat. Nr. 1.3.B.1.a**, Sambo 1995 und Mancini/Penny 2016, 416.

1.3.B. 1g



Künstler:	Niccolò Pisano
Titel:	Das Mannawunder
Jahr:	1505/1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	118 x 76 cm
Aufbewahrungsort:	London, National Gallery
Quellen zum Auftrag:	siehe Kat. Nr. 1.2.B.1a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71, 107 Anm. 126; Gould 1975, 75ff.; Benini 1977, 90, Kat. Nr. 54; Zeri/Rossi 1986, 180; Ugolini 1990, 58; Pattanaro 1991, 67-70; Anderson 1993, 544, 549; Ballarin 1995, Bd 1., 220, Kat. Nr. 85; Sambo 1995, 116; Baker/Henry 1995, 152; Mattaliano 1998, 55; Kat. Nr. 77.
Anmerkungen:	Pattanaro 1991, 67-70; Ballarin, 1995, I, 220, Nr. 85, sowie Sambo 1995, 112ff. mit älterer Literatur; Baker/Henry 1995, 152; Mattaliano 1998, 54, Nr. 75 und ebd. 55, Kat. Nr. 77 haben das Gemälde einstimmig Pisano zugeschrieben. Zu älteren Zuschreibungen siehe dieselben Autoren, bsd. Ballarin. Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi und wurde dann von Francesco Venosti erworben. Die Leinwand wurde dann zusammen mit dem <i>Tanz der Miriam</i> (Kat. Nr. 1.3.B. 1e) 1866 an Austin Henry Layard nach England verkauft, gelangte dann so in die National Gallery.

1.3.B.1h

Künstler:	unbekannt
Titel:	Gott spricht zu Moses
Jahr:	1505/1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	verschollen
Quellen zum Auftrag:	siehe Kat. Nr. 1.3.B.1a
Sekundärliteratur:	Frizzoni 1986, 472, Anm. 2; Longhi 1956, 71; 107 Anm. 126; Anderson 1993, 544; 549; Sambo 1995, 112; Mattaliano 1998, 55; Kat. Nr. 78; Mancini/Penny 2016, 420, 421.
Anmerkungen:	<p>Das Gemälde stammte ursprünglich mit den anderen Leinwänden des Zyklus aus der ferrareser Sammlung des Francesco Containi und wurde von Francesco Venosti erworben und dann an einen privaten Sammler nach England verkauft. Zuletzt findet das Gemälde Erwähnung bei Frizzoni im Jahre 1896 (Frizzoni 1896, 472, Anm. 2. Siehe dazu Mattaliano und Kat. Nr. 1.3.B.1a). Es existiert allerdings ein Gemälde mit ähnlichem Sujet, das heute in den Musei Civici in Monza aufbewahrt wird. Zwar stimmen Maße und Thema mit dem verschollenen Stück aus dem ferrareser Zyklus überein, dennoch handelt es sich nicht um das Original, da es später entstanden ist (um 1520) und überdies in Öl und nicht in Tempera ausgeführt wurde. Mancini/Penny 2016 420f. sehen darin eine Kopie eines vielleicht zuvor beschädigten oder verloren gegangenen Gemäldes. Die Thematik ist äußerst rar, allerdings ist durch Quellen belegt, dass das verschollene Original im 18. Jahrhundert nach England veräußert wurde. Siehe dazu die Quellen zur Sammlungsgeschichte Kat. Nr. 1.3.B.1a.</p>

1.3.B.2



Künstler:	Bartolomeo Veneto
Titel:	Portrait einer jungen Frau (Lucrezia Borgia als selige Beatrice d'Este)
Jahr:	1505-1508
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	75 x 56 cm
Aufbewahrungsort:	South Bend, Snite Museum of Art, University of Notre Dame, (1951.004.013)
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Bargellesi 1943, 1-15; Berenson 1957, I, 12; Fredericksen/Zeri 1972, 17, 513, 613; Giovanucci Vigi 1981, 206ff., Boskovits 1985, 40-43; Rousseau 1989, 141; Pagnotta 1997, 54, 297; Dies. 2002, 176f., Kat. Nr. 10 (mit älterer Literatur); Fioravanti Baraldi 2002, 124f., Kat. Nr. 25; Laureati 2002, 166, Kat. Nr. 31 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Das Portrait gelangte von der römischen Sammlung Barone Lazzaroni 1928 nach New York in die Galerie Howard Young, wechselte dann in die Sammlung Fred. J. Fisher um 1933 und wurde dann dem Snite Museum of Art vermacht (Pagnotta 1997, 176). Kontrovers behandelt wurde die Identität der Dargestellten; Bargellesi 1943 war der erste, der das Gemälde mit der Kopie im Kloster Sant'Antonio in Polesine in Ferrara in Verbindung brachte und in den Zügen der Seligen, die Pysiognomie der Lucrezia Borgia erkannte. Auch Rousseau 1989 befürwortet diese These, während die neuere Forschung

1.3.B.2

Anmerkungen:

(Laurv eati 2002 und Fioravanti Baraldi 2002) eine Ähnlichkeit zwischen der Papsttochter und der Seligen zwar anerkannten, die Identifizierung des weiblichen Portraits mit Lucrezia Borgia jedoch ablehnten. Das Fruchtbarkeitssymbol des Quittenapfels, das Brautkleid, welches den Beschreibungen der Chronisten entspricht, sowie der Entstehungszeitpunkt weisen jedoch darauf hin, dass Lucrezia sich hier ganz bewusst als Ahnin des Herrscherhauses der Este portraituren ließ, so war die Praxis sich als Heilige oder Selige darstellen zu lassen in Spanien, dem Ursprungsland der Borgias, keine Seltenheit.

1.3.B.3



Künstler:	Bartolomeo Veneto
Titel:	Portrait einer jungen Frau (Lucrezia Borgia)
Jahr:	um 1510
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	54 x 46
Aufbewahrungsort:	London, National Gallery
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Ausstellungskatalog 1913, 121; Kat. Nr. 2507; Berenson 1932, 51; Michalski 1931/1932, 183; Bellonci 1960, 394f., 526f.; Gould 1975, 17f.; Fioravanti Baraldi 2002, 134, Kat. Nr. 32; Pagnotta 1997, 299, Kat. Nr. A.31 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Die Zuschreibung des Gemäldes an Bartolomeo Veneto ist seit dem 1913 publizierten Katalog der National Gallery nie in Frage gestellt worden (Ausstellungskatalog 1913, 121, Kat. Nr. 2507). So stimmten mit der Zuschreibung auch Berenson 1932; Michalski 1931/1932; Bellonci 1960; Gould 1975; Pagnotta 1997 und Fioravanti Baraldi 2002 zu. Pagnotta glaubt nicht, dass hier Lucrezia Borgia dargestellt ist und führt das auf das junge Alter von etwa 25 Jahren der Dargestellten zurück, das nicht mit dem Entstehungsdatum des Gemäldes übereinstimmen kann. Diese Argumentation ist jedoch nicht stichhaltig, die dargestellte Person könnte durchaus ein Alter von etwa dreißig Jahren aufweisen. Pagnotta lässt sowohl die aufgeführten

1.3.B.3

Anmerkungen:

physiognomischen Merkmale als auch die Übereinstimmung der Inventarbeschreibung mit dem Gewand außer Acht.

Die Dokumente, die Bartolomeo Venetos Tätigkeit in Ferrara dokumentieren, wurden auch bei Franceschini publiziert (Siehe Franceschini 1997, 523, Dok. Nr. 653nn; 638f., Dok. Nr. 785 m, t, v, z; 640, Dok. Nr. 786g, 641, Dok. Nr. 788; 645, Dok. Nr. 791b; 667, 828a, 674; Dok. Nr. 830b,c, f.; 698, 866c).

Den Kopf in einer leichten Rechtsdrehung gewendet, blickt die Portraitierte den Betrachter direkt an. Ihr Haupt wird von einem goldenen Diadem mit vegetativen Ornamenten geziert, was auf ihre ranghohe Herkunft hinweist. Auch ihr schwarzes samtenes Oberkleid und das weise mit Goldfäden an den Ärmeln bestickte Unterkleid mit Zierschleifen am Ausschnitt zeichnet sie als adlige Frau aus. Die Kleidung entspricht der ferrareser Mode zwischen 1500 und 1515. Dafür spricht vor allem die typologische Ähnlichkeit des Gewandes mit dem einer weiblichen Figur in einem Fresko des Benvenuto Tisi da Garofalo im Palazzo Costabili (*sala del tesoro* oder auch *aula costabiliana*) in Ferrara aus dem Jahre 1507. Das Fresko wurde von Antonio Costabili um 1507 am Anfang seiner diplomatischen Karriere in Auftrag gegeben. Die Fresken ziehen sich über die vier Eckpunkte der Decke und zeigen Darstellungen des täglichen Lebens. Darüber hinaus sollen zahlreiche Portraits von Mitgliedern und Gästen der Familie Costabili dargestellt sein. Die Bilder bieten einen Einblick in den höfischen Alltag Ferraras (Siehe dazu Fioravanti Baraldi 1993, 80-86 und dies. 2002, 61). Als erste erkannte Bellonci in der Portraitierten die Herzogin von Ferrara und führte dies auf die dominante Kette mit den Symbolen der *Arma Christi* zurück. Auch Fioravanti Baraldi schloss sich dieser These an. Zwei Glieder der Kette weisen die nicht entschlüsselten Inschriften SAP und MEM auf. Bellonci glaubte in der Kette jene aus dem Inventar Lucrezias zu erkennen. Vielleicht handelte es sich im Kontext mit den Passionswerkzeugen Christi um ein religiöses lateinisches Motto, welches heute nicht mehr identifizierbar ist (Pagnotta 1997, 299, Kat. Nr. A. 31; Fioravanti Baraldi 2002, 134, Kat. Nr. 32). Im Inventar werden jedoch nicht die Motive der einzelnen Kettenglieder genannt, deshalb ist es ungesichert, ob Lucrezia eine Kette besaß, auf der die Passionswerkzeuge abgebildet waren (Zur Kette im Inventar siehe Bellonci 1960, 560, Nr. 78). Im Inventar heißt es lediglich, dass die Kette 19 emaillierte Glieder aufweist, die mit zahlreichen Bildern ausgestattet sind: „[...] *catena di 19 botteselle grande belle lavorate di oro cum smalti di più colori piene di compositione*“ (zitiert nach Bellonci 1960, 560, Nr. 78). Dabei kann, aber muss es sich nicht zwingend um das dargestellte Schmuckstück handeln, da die abgebildete Kette 20 und nicht 19 Glieder aufweist und im Inventar die sich darauf befindlichen Verzierungen nicht erläutert und genannt werden. Überdies müsste die abgebildete Kette auch im Nackenbereich weitere Glieder aufweisen, so dass es unwahrscheinlich erscheint, dass es sich hier um das Schmuckstück handelt, welches im Inventar auf-

1.3.B.3

Anmerkungen:

geführt ist. Allerdings muss man auch berücksichtigen, dass der Künstler auch eine gewisse Freiheit besaß und sich nur vage an die Details des Schmucks gehalten hat. Die Tatsache, dass die darauf abgebildeten Szenen nicht konkret benannt werden, lässt viel größere Zweifel entstehen, ob es sich hier wirklich um die genannte Kette handelt. Auch scheint das abgebildete Kleid einem in Besitz der Herzogin gewesenen Gewand zu ähneln, so heißt es im Inventar: „*Maiette francese di più sorte: trenta smaltate di più colori ad una gorghera cum pontali dodece attaccati a stringhetti neri, dele quali 30 sono pezzi de oro battuto in forma de scudi smaltati de rosso e de bianco e laovrati de filo sopra il smalto numero diece et de le vinte sono smaltate diece de bianco et diece de rosso*” (Zitiert nach ebd. 1960, 567, Nr. 189). Vielmehr erscheinen die physiognomischen Einstimmigkeiten der langen gelockten Haare bzw. des leichten Doppelkinns sowie der rundlichen Nasenspitze zu Lucrezias gesicherten Portraits auf den Münzen und auf der Plakette (**Kat. Nr. 1.3.A.1**; **Kat. Nr. 1.3.A.2**; **Kat. Nr. 3.2.A.2c**; **Kat. Nr. 3.2.C.1b**) sehr viel aussagekräftiger für die Identifizierung der jungen Frau mit der Papsttochter. Der ungewöhnliche Halsschmuck verleiht Lucrezias Glauben auch im höfischen Kontext, für den dieses Bild aufgrund seiner kleinen Formats sicherlich gedacht war, Ausdruck. Dass es sich dabei um einen ganz subtilen Hinweis handelt, der dem Betrachter nicht sofort ins Auge springt, sondern erst nach näherer Untersuchung der Leinwand augenscheinlich wird, zeugt von der Funktion des Portraits für einen kleinen, gebildeten Kreis. Während Eleonoras Beweinungsgruppe (**Kat. Nr. 3.1.C.1**) und die Plaketten für den Schutzherren Ferraras (**Kat. Nr. 3.2.C.1a-c**) eine eindeutige, theatralische Bildsprache verwenden, bedarf es bei der Entschlüsselung von Lucrezias Portrait eines gebildeten Betrachterkreises, der die Symbolik und Bedeutung der *arma Christi* erkennen konnte.

1.3.B.4



Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Die heilige Lucrezia von Merida
Jahr:	um 1514
Technik:	Öl auf Holz
Maße:	53 x 42 cm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Mezzetti 1965, 124, Kat. Nr. 18a (mit älterer Literatur); Gibbons 1968, 125f., 235, Kat. Nr. 117 (Battista 20er Jahre); Freedberg 1971, 317; Fredericksen/Zeri 1972, 67 (Dosso); Shapley 1979, 162ff. (Battista); Rossi Guzzetti 1985, 87; Ballarin 1995, 304f., Kat. Nr. 353; Humfrey 1998a, 181-184, Kat. Nr. 30a (mit älterer Literatur); Urbini 1998, 119, Anm. 6; Negro 2000, 172, Kat. Nr. 390; Laureati 2002, 168, Kat. Nr. 32; Zarri 2006, 199-202.
Anmerkungen:	Die Zuschreibung des Gemäldes variierte Anfang des 19. Jh. immer wieder zwischen den Brüdern Battista und Dosso Dossi. Die heutige Forschung ist sich einstimmig darüber einig, dass es sich bei diesem Kleinformat um ein Werk des Dossos handelt (Zur Zuschreibungsdebatte siehe Humfrey). Die Datierung der Tafel schwankt zwischen 1514 und 1519, in Frage kämen dann als Auftraggeber Lucrezia oder ihr Mann Alfonso. Dabei scheint die Thematik für die Herzogin von Ferrara passender zu sein als für einen männlichen Regenten

1.3.B.4

Anmerkungen:

Ballarin 1995, Humfrey 1998a, Laureati 2002, Zarri 2006). Wäre Alfonso der Auftraggeber, so müsste das Gemälde aufgrund seiner Thematik nach dem Tode seiner Gattin als Andenken an diese nach 1519 entstanden sein. Anlass zu dieser These bot die Nischenfigur im Hintergrund mit dem zum Betrachter gewandten Rücken, die als Ausdruck der Trauer verstanden wurde (Urbini 1998, 119, Anm. 6). Vielleicht wollte Lucrezia jedoch durch die Darstellung ihrer Namenspatronin auf den um 1512 erfolgten Tod ihres Sohnes Rodrigo aus der Verbindung mit ihrem zweiten Gatten hinweisen. Es existiert ein weiteres Kleinformat mit der Darstellung der heiligen Paola mit fast den gleichen Dimensionen, das jedoch einige Jahre später um das Jahr 1524 datiert wird. Beide Bilder scheinen aufgrund des nahezu ähnlichen Formats als Pendants konzipiert worden zu sein. Humfrey glaubt, dass die zweite Tafel von Laura Dianti, der Geliebten Alfonsos, in Auftrag gegeben wurde, da ihr zweiter Name Paola war. Diese These scheint interessant, muss jedoch als spekulativ betrachtet werden.

1.2.C Plastik

Lucrezia gab keine Plastiken in Auftrag, zumindest sind keine Aufträge in ihren Spesenbüchern belegt. Die gravierten Motivplaketten für den Reliquienschrein des Heiligen Maurelius müssen als gemeinsamer Auftrag mit ihrem Gatten betrachtet werden. Siehe dazu **Kat. Nr. 3.2.C.1.**

2. Männer

2.1 Ercole d'Este, Herzog von Ferrara

2.1.A Medaillen

2.1.A.1



Künstler:	Lodovico Coradino
Titel:	Medaille Ercole d'Este (r) und Herkules vor den Säulen von Gadiz (v)
Jahr:	1472
Material:	Bronze
Maße:	Ø 59 mm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, I, 53, Kat. Nr. 1; Hill 1930, Nr. 102; Hill 1931, Nr. 38; Cott 1951, 163; Hill/Pollard 1967, Kat. Nr. 38; Pollard 2007, 80, Kat. Nr. 58 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	<p>Inschrift recto: HERCVLES DVX FERARIE MVTINE ET REGII; unterhalb der Büste: MCCCCLXXII; verso: GADES HERCVLIS; OPVS CORADINI</p> <p>Auf der Vorderseite ist Ercole im strengen Profil mit Berett dargestellt. Auf der Rückseite (ohne Abbildung) posiert der antike Heros Herkules nackt im Kontrapost vor den Säulen von Gadiz. Sein Schild wird mit den Devisen des Herzogs, einem Ring und Blumen geschmückt (Pollard 2007). Konträr der Überlieferung aus der antiken Mythologie sind auf der Medaille zwei Säulen statt drei abgebildet, die aus dem Meer empor ragen. Sie beziehen sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf die drei Städte Ferrara, Modena und Reggio, die auf der Vorderseite genannt sind und eine Anspielung auf das</p>

2.1.A.1

Anmerkungen: Herrschaftsgebiet Ercoles sein sollen. Ercole bedient sich des Vorbildes des antiken Halbgottes, seines Namenspatrons, um sich als starken, unbesiegbaren Regenten zu präsentieren.

2.1.A.2



Künstler:	Niccolò Fiorentino
Titel:	Medaille des Ercole d'Este (r) und Minerva (v)
Jahr:	um 1494/95
Material:	Kupfer
Maße:	Ø 51 mm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, II, 44, Nr. 3; Hill 1930, 971b; Hill 1931, 267; Cott 1951, 179; Hill/Pollard 1967, 267; Boccolari 1987, 79, Nr. 52; Pollard 2007, 321, Nr. 304 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	<p>Inschrift recto: HERCVLES DVX FERA(riae) MV(tine) ET(cetera) verso: MINERVA (ohne Abbildung)</p> <p>Die Kehrseite der Medaille unterstreicht neben dem Portrait auf der Vorderseite die Eigenschaften des Abgebildeten. Mit erhobener Lanze in der rechten und dem Schild mit dem Kopf der Medusa in der linken triumphiert hier die Göttin Minerva mit wehendem Gewand. Auf der Vorderseite ist Ercole im Profil abgebildet, das schulterlange Haar von einer dicht an den Kopf anliegenden Mütze bedeckt, kennzeichnet ihn die Inschrift als Herzog über Ferrara und Modena. Die Gesichtszüge sind nicht geschönt, seine große Nase, die Schlupflieder und auch das Doppelkinn sind markant in Szene gesetzt, weisen jedoch eine entschlossene, selbstsichere Mimik auf.</p>

2.1.B Malerei

2.1.B.1

Künstler:	Ercole de Roberti
Titel:	Amor und Psyche Zyklus
Jahr:	1493
Technik:	Fresko
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	zerstört, ursprünglich im <i>magno salotto</i> , Palazzo Belriguardo
Quellen zum Auftrag:	<p>Beschreibung des Zyklus durch Sabadino degli Arienti ed. Gundersheimer 1972, [49v-53r] 62 - 65 und Manca 1992, 85ff.</p> <p>Der Brief des Sekretärs Siverius an Eleonora von Aragon über die Fortschritte der Ausmalungen im Palazzo Belriguardo, gibt darüber Auskunft, dass es sich bei dem Maler um einen gewissen Ercole handle. Der Herzog sei so sehr vom Zyklus eingenommen, dass er dessen Entstehung vier Tage fast ununterbrochen bis tief in die Nacht verfolgt hätte. Brief vom 13. Februar 1493, ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Carteggio di Referendari, Busta 4, Fasc. Siveri Siverio Segretario (Publiziert von Manca 1992, 213f., Dok. Nr. 55; Franceschini 1997, 46, Dok. Nr. 32).</p>
Sekundärliteratur:	Gundersheimer 1976, 10ff.; Fumagalli 1988, 10-14; Manca 1992, 84-87; Molteni 1995, 87ff.; Cavicchioli 2002, 58ff.; Dies. 2008, 13-30.
Anmerkungen:	<p>Die antike Erzählung aus der klassischen Mythologie stammt aus Apuleius Metamorphosen, die seit der Spätantike wohl zur Unterscheidung von Ovids Metamorphosen auch <i>Der Goldene Esel</i> genannt wurden. Eine Textausgabe befand sich auch in der Bibliothek Ercole d'Estes, so weist das Inventar von 1495 eine Edition des Textes in <i>volgare</i> auf (Bertoni 1903, 293, Nr. 28). Nach der Beschreibung Arientis fehlen alle himmlischen Schlüsselszenen, die für die Aufschlüsselung der Darstellungen und dem Verständnis des Zyklus beigetragen hätten. Laut Arienti zeigten einzelne Bilder Szenen, die nicht der Textvorlage entsprachen (etwa wie die Selbstverletzung Psyches), sodass sich die Bestimmung der Thematik dem Betrachter nicht auf Anhieb erschloss.</p> <p>Das Interesse des Herzogs an der antiken Sage beruhte nicht auf der erotischen Komponente des Liebespaares, sondern fußte vielmehr auf die moralisierende Auslegung des Textes: Aus einem Brief des Niccolò Maria Este, einem Cousin des Herzogs, wird die Relevanz der Thematik für den Herrscher von Ferrara deutlich gemacht: Im Jahre 1499 gab er die <i>Volgare</i>-Übersetzung der auf Latein und Griechisch erschienenen <i>Tabula Cebetis</i> in Auftrag, um den Text Ercole als Geschenk zu überreichen. Niccolò schreibt zu Anfang, dass der Text das Interesse Ercoles befriedigen würde, da er bereits die Ausmalung der Fabel von Amor und Psyche in Auftrag gegeben habe, die als Sinnbild der menschlichen Seele zu verstehen sei (Siehe dazu Gundersheimer 1976, 14f., Anm. 28).</p>

2.1.B.2



Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Portrait Ercole d'Este
Jahr:	Kopie um 1512 nach einem Original von Ercole de Roberti 1494/96
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	Oval, 83 x 69 cm
Aufbewahrungsort:	Modena, Galleria Estense
Quellen zum Auftrag:	<p>Die überlieferten Quellen zum Auftrag des Originals von Ercole de Roberti stammen aus den Jahren 1494-96: Brief Isabellas vom 16. Mai 1494 an den ferrareser Sekretär Hyppolytus, er möge das Portrait ihres Vaters mit dem Hut, den er gewöhnlich trage, aus der Hand des Ercole de Roberti nach Mantua schicken (ASMn, AG, 2991, libro 4, lettera 197, carta 61 recto, publiziert von Manca 1992, 119f., Dok. Nr. 68). Alfonso schreibt seiner Schwester Isabella am 4. Januar 1497, dass er das unfertige Portrait ihres Vaters aus der Hand Ercole de Robertis zusenden werde (ASMn, AG, 1187, R. 21, lettere di Alfonso d'Este. Publiziert von Manca 1992, 232, Dok. Nr. 86 mit älterer Literatur).</p> <p>Ein Brief Isabellas an Hieronymo Ziliolo, ihrem Mittelsmann am ferrareser Hof, gibt darüber Auskunft, dass Isabella beabsichtige, eine Kopie eines Portraits Ercoles in Auftrag zu geben und dafür eine Mütze und einen Wams ihres Vaters zugeschickt haben wollte (Brief vom 28. April 1512, siehe Luzio ¹⁹¹³ 1974, 187 ohne Angabe der Archivsignatur).</p>

2.1.B.2

Sekundärliteratur: Parigi 1940, 272ff.; Pallucchini 1945, Kat. Nr. 178, 90, Fig. 57; Mezzetti 1965, 56-63, 101, Kat. Nr. 115 (mit älterer Literatur); Gibbons 1968, 190f., Kat. Nr. 45; Manca 1989, 536; Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 3, 39f.; Manca 1992, 155 ff., Kat. Nr. 25 (mit älterer Literatur); Paolozzi Strozzi 1998, 152-153, Kat. Nr. 4; Fioravanti Baraldi 2002, 153, Kat. Nr. 46; Paolozzi Strozzi 2004, 156, Kat. Nr. 47 (mit älterer Literatur).

Anmerkungen: Die Zuschreibung der Kopie an Dossi Dossi wird von der neusten Forschung einstimmig akzeptiert. Da sich Dosso 1512 nachweislich in Mantua aufhielt und Isabella in ihrem Brief aus dem gleichen Jahr schreibt, dass sie eine Kopie des Portraits von Ercole anfertigen lassen wolle, scheint es sehr wahrscheinlich, dass es sich hier um genau jenes Bild handelt (Luzio ¹⁹¹³1974, 187). Dosso fertigte auch 1524 und 1528 nachweislich posthum zwei Portraits von Ercole d'Este an, die heute nicht mehr identifiziert werden konnten (Dazu Mezzetti 1965a, 57-63 und Gibbons 1968, 190f.). Somit könnte das Gemälde auch später datiert werden, dennoch scheint der Aufenthalt Dossos 1512 in Mantua und die gleichzeitige Fertigung einer Kopie des Bildes durch Isabella kein Zufall zu sein und sprechen für die frühere Datierung der Leinwand. Manca 1992, 156 stellt die Hypothese auf, dass nur Teile des Originals kopiert wurden, so wie das Gesicht und das Haar, da die Positionierung des Armes auf einer Brüstung erst im Cinquecento zu Tage tritt. Er räumt allerdings ein, dass Ercole vielleicht die Komposition betreffend seiner Zeit voraus war. Mancas Fragestellung erscheint durchaus legitim. Dennoch ist anzunehmen, dass bei einer Kopie viele Elemente übernommen wurden. Deshalb mag vielleicht die Körperhaltung variiert haben, die Darstellung in Rüstung scheint plausibel auch im Original vorhanden gewesen zu sein. Den Kopf nach rechts gewandt, den linken Arm auf einer Brüstung ruhend, schweift sein Blick am Betrachter vorbei in die Ferne. Der Fürst ist in einen Wappenrock mit goldenem Brokatwams gekleidet; das vom oberen linken Bildrand einfallende Licht lässt seine Rüstung aufblitzen und lenkt den Blick auf das Metall seiner Armschienen. Die dunkel gehaltene Komposition lässt die Konturen verschwimmen: Die schwarze Kopfbedeckung Ercoles sowie sein linker Arm gehen nahtlos in den schwarzen Hintergrund über. Sein Barett wird von einer goldenen ovalen Brosche geziert, auf der eine weibliche Figur abgebildet ist. Obwohl die Silhouette der abgebildeten Gestalt auf der Brosche auch bei Vergrößerung undeutlich bleibt, weist das Attribut der Lanze darauf hin, dass es sich um die Kriegsgöttin Minerva handelt (Hunger 1953, 58-62).

2.1.C Plastik

2.1.C.1



- Künstler: Ercole de Roberti, Entwurf für das Reiterstandbild für Ercole d'Este (1498)
- Titel: geplantes, nie realisiertes Monument für die Piazza Nuova, heutige Piazza Ariostea, Holzschnitt des geplanten Reitermonuments für Ercole d'Este, Alfonso Maresti, teatro genealogico, 1681, vol. 2, 153.
- Jahr: Die dokumentierte Planung setzt um 1499 ein, darin werden jedoch die Entwürfe de Robertis genannt, der bereits 1496 verstorben war. Dies bedeutet, dass dieser bereits davor die Entwürfe für das Monument geliefert hatte.
- Technik: Marmor (Sockel und Säulen); Bronze (Reiterstatue)
- Maße: geplante Gesamthöhe mit Sockel 20 m
- Quellen zum Auftrag:
- Allgemeine Beschreibung des Platzes im Zuge der Addizione Erculeale und der bronzenen Statue mit marmornen Säulen als Andenken an den Herzog Ercole (Cittadella ¹⁸⁶⁴1961, I, 422ff.; Pardi, *Diario Ferrarese*, 1928-1933, 127f.).
 - Vertrag zwischen dem Steinmetz Antonio di Giorgio und dem Giudice dei Savi, datiert auf den 10. Januar 1499, in dem di Giorgio sich verpflichtet, eine Basis, Säulen, einen Architrav, einen Fries und einen Rahmen nach dem Entwurf des „Herculis de grandis Pictoris“, womit Ercole de Roberti gemeint ist, anzufertigen (Fe, AS, notaio Zerbinati, matricola 245, pacco 3, siehe Cittadella ¹⁸⁶⁴1961, I, 422 und Manca 1992, Dok. Nr. 88, 233f.).
 - Bericht, dass zwei Säulen zu der Porta del Castel Tedaldo transport-

2.1.C.1

- Quellen zum Auftrag: iert wurden, wobei eine in den Fluss Po rutschte und verloren ging (Croniche di Ferrara, BAV, Ms. Ottobuoni Latina 2774, f. 126, zitiert nach Rosenberg 1997, 281, Anm. 10).
- Giovanni Pioli, einem Holzhändler, gelingt es am 13. Februar 1499 die schwere Säule von 9 m Länge und 1,5 m Durchmesser auf einem rollenden Schlitten auf die Piazza zu transportieren (Cronica generale di Ferrara, BAC, Classe I, 67, ff 269r-v, zitiert nach Rosenberg 1997, 281, Anm. 13).
 - Der Chronist Zambotti berichtet von den gleichen Vorgängen des Transports der Säule auf die Piazza Nuova und fügt hinzu, dass dies die Stadt 100 Dukaten gekostet hätte (Siehe Pardi 1934, 286, zitiert von Rosenberg 1997, 281, Anm. 14).
 - Bericht, dass der Steinmetz di Gregorio im Oktober 1501 nach Verona fährt, um Marmor für das Monument zu besorgen (Cittadella, ¹⁸⁶⁴1961, I, 423).
 - Brief des Ercole d'Este datiert auf den 19. September 1501 an den Botschafter Mailands Giovanni Valla, in dem er ihn um die von Leonardo gefertigte Form für das nicht ausgeführte Sforza Monument bittet, da der Meister, der die Tonform für Ercoles Reiterstatue entworfen hatte, verstorben war und keiner wüsste, wie man eine neue Form herstelle (ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Ambasciatori Italia, Milano, Busta 19, Fac. Giovanni Valla. Dazu Campori ¹⁹⁸⁰1882, 46f. und Zaccarini 1917, 161, Anm. 5; Franceschini 1997, II, Dok. Nr. 569, 456f.).
 - Antwort des Giovanni Valla an Ercole d'Este datiert auf den 24. September 1501, in dem er Ercole mitteilt, dass der französische Botschafter in Mailand willens sei, ihm die Form Leonardos zu übergeben, er letzten Endes jedoch den französischen König um Erlaubnis bitten müsste (Campori ¹⁹⁸⁰1882, 46f.; Zaccarini 1917, 161, Anm. 5).
 - 1502 wurde der Sockel für die Säulen des Monuments errichtet (Equicola, *Genealogia*, BCA, Classe II, 349, f. 92, zitiert nach Rosenberg 1997, 282, Anm. 19).
 - Februar 1502: Dekret Ercoles mit Aussetzung einer Belohnung in Höhe von 50 Dukaten für Hinweise auf die Verursacher der Beschädigungen an den Marmorskulpturen, die neben der Säule auf der Piazza Nuova lagen und zur Dekoration des Monuments bestimmt waren (Pardi, *Diario Ferrarese*, 1928-1933, 286).
 - Biagio Rosetti, schätzt mit Bartoloemeo Tristano und den Steinmetzen Cristoforo da Milano, Borso di Campi und Andrea Tanti den Wert des gekauften Marmors sowie die Schnitzereien aus der Hand des Antonio di Gregorio auf einen Wert von 5210 Lire. Die Friesarbeiten (wahrscheinlich für den Sockel) von Domenico und Bernardino da Milano wurden auf 800 Lire geschätzt (Cittadella ¹⁸⁶⁴1961, I, 423: 1503).
 - Meister Hieronimo de Pasino erhält 90 Lire um das aus Marmor gefertigte Kapitell für das Monument aus Istrien zu holen (ASC (Fe), Serie

2.1.C.1

- Quellen zum Auftrag: finanzielle, Secolo XVI, Contbilità, B. 54, Spesenbuch des Jahres 1503 f. 26v, Eintrag vom 17. Juli 1503, zitiert nach Rosenberg 1997, 284, Anm. 24).
- Am 7. Oktober 1503 erhält Lodovico Scarso 78 Lire und 10 Soldi, da er mit seinem Schiff das Kapitell aus Istrien nach Ferrara transportiert hat. Der Maurer Michele Vendramino erhält 20 Lire für die Ausladung des Kapitells aus dem Schiff. Am 11. Oktober erhält Verardo de Pecenino, der Verantwortliche der städtischen Bauleitung, 12 Soldi, weil er Holz, das sich auf dem Schiff des Ludovico Scarso befand, in die *munizione del comune* verfrachtet hat (ASC (Fe)), Serie finanzielle, Secolo XVI, Contbilità, B. 54, Spesenbuch des Jahres 1503, ff. 37r-v, zitiert nach Rosenberg 1997, 284, Anm. 25).
 - Am 7. Juli 1504 erhält Hieronymus de Pasino weitere 25 Lire, um das Kapitel auf die Piazza zu transportieren (FeAS, ASC, Serie finanzielle, Secolo XVI, Contbilità, B. 54, Libro „KKK“ Spesenbuch des Jahres 1054, f. 7v, zitiert nach Rosenberg 1997, 284, Anm. 26).
- Sekundärliteratur: Zaccarini 1917, 161-167; Giersen 1959, 40-48; Liebenwein 1982, 13ff.; Manca 1989, 157f.; Ders. 1992, 78ff.; Rosenberg 1997, 153-181.
- Anmerkungen: Ercoles Konzeption der Platzanlage bildet den Vorläufer der sich in Frankreich im 16. Jh. entwickelnden Place Royale, bei der die Platzanlage zusammen mit dem Monument als eine Einheit konzipiert wurde. Während die Reiterstatuen des Verrocchio und des Gattamelata auf eine bereits realisierte Platzanlage errichtet wurden und sich dem urbanistischen Bild anpassen mussten, wurde Ercoles Platz bereits als Mittelpunkt für das Reiterstandbild konzipiert. Der frühe Tod des Regenten ließ das Projekt schließlich scheitern. Liebenwein 1982, 13 konnte deutlich machen, dass die für den Sockel vorgesehene Inschrift auf das römische Asylrecht *ad statuas confugere* zurückzuführen ist, so dass durch den explizierten Hinweis auf Ercole ein Bezug seiner Person mit einem Gott evoziert wurde.

2.2 Francesco II. Gonzaga, Markgraf von Mantua

2.2.A Medaillen

2.2.A.1

Künstler:	Bartolomeo Talpa
Titel:	Medaille Francesco II. Gonzaga: Portrait Francesco II. Gonzaga (r) und Imperator Tiberius (v)
Jahr:	1495
Material:	Bronze
Maße:	Ø 80 mm
Aufbewahrungsort:	Mantova, Banca Agricola Mantovana
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Hill 1930, 50, Kat. Nr. 205; Magnaguti 1965, 93, Kat. Nr. 23; Giovannoni/Gioveti 1992, Kat. Nr. 14; Rossi 1995, 410, Kat. Nr. 22; Altieri/Rossi 2000, 63, Kat. Nr. 45; Fioravanti-Baraldi 2002, 168, Kat. Nr. 57; Signorini 2006a, 400-401, Kat. Nr. 57; Gasperotto 2006, 147, Kat. Nr. 1.18; Ders. 2008, Kat. Nr. 1.5, 41, 86f.
Anmerkungen:	recto: Büste Francesco II.; Inschrift: FRANCISCVS GON MAR IIII verso: Francesco als Marcus Curcius reitet in die Flammen; Inschrift: VNIVERSAE ITALIAE LIBERATORI, BARTOLVS TALPA; Die frühe Forschung glaubte, dass es sich bei dem Reiter um den römischen Soldaten Markus Curtius handelte, der in die Flammen sprang (Livius, <i>Ab urbe condita</i> , VII, 6). Die Identifizierung des Reiters mit Kaiser Tiberius (Horaz, <i>Carmina</i> , IV, 14, 14-24) scheint schlüssiger, da bei Livius auch kein Feuer genannt wird. Dazu Gasperotto 2006, Kat. Nr. 1.18, 147 und Signorini 2006a, Kat. Nr. 57, 400f.



Künstler:	Gian Marco Cavalli
Titel:	Medaille Francesco II. Gonzaga: Portrait Francesco II. (r) und Francesco verteilt Almosen (v)
Jahr:	1484 - 1506
Material:	Kupfer
Maße:	Ø 32 mm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Hill 1930; Nr. 241; Hill 1931, Kat. Nr. 84; Cott 1952, 166; Hill/ Pollard 1967, Kat. Nr. 84; Martinaeau 1981, 84f., Kat.Nr. 86a; Giovannoni/Gioveti 1992, 65/68, Kat. Nr. 15, 17; Rossi 1995, 412/414, Nr. V. 28; Pollard 2008, 144f., Kat. Nr. 127 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	recto: Büste Francesco II; Inschrift: FRANCISCVS MAR(chio) MANTV IIII , verso: Francesco verteilt Almosen unter den Armen; Inschrift: DIVINVM DARE HVMANU'VM ACCIP(ere) LIBERALITAS.



Künstler:	Gian Marco Cavalli
Titel:	Medaille Francesco II. Gonzaga: Portrait Francesco II. (r) und Francesco verteilt Almosen (v)
Jahr:	1484 - 1506
Material:	Kupfer
Maße:	Ø 32 mm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Hill 1930, Kat. Nr. 243; Hill 1931, Kat. Nr. 85; Cott 1951, Kat.Nr. 166; Hill/ Pollard 1967, Kat.Nr. 85; Giovannoni/Giovetti 1992, 67; Kat. Nr. 16; Rossi 1995, 412/414, V. 26; Pollard 2007, 145, Kat. Nr. 128 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	recto: Büste des Francesco Gonzaga; Inschrift: FRANCISCVS MAR(chio) MANTV IIII; verso: Francesco verteilt Almosen; Inschrift: NON IGNARA MALI MISERIS SVCCVRRERE DISCO. Es handelt sich dabei um Worte der Dido, die sie an Aeneas bei dessen Ankunft in Karthago richtete (Darauf hatte Pollard 2007, Kat. Nr. 128, 145 hingewiesen. Siehe Vergil, <i>Aeneis</i> , I, 630). Francesco folgt hier dem Vorbild seines Schwiegervaters in dem er sich als frommer, mildtätiger Regent zeigt. Er kennzeichnet sich jedoch auch als gebildeter Herrscher, der in der Nachfolge antiker Helden steht (Pollard 2007).

2.2.B Malerei

2.2.B.1 Andrea Mantegna, Triumphzug des Caesar



a) Die Fanfarenbläser



b) Die Triumphwagen

2.2.B.1



c) Die Trophäenträger



d) Die Vasenträger

2.2.B.1



e) Die Elefanten



f) Die Rüstungsträger

2.2.B.1



g) Die Gefangenen



h) Die Musikanten

2.2.B.1



i) Triumphwagen des Caesar

Künstler:	Andrea Mantegna
Titel:	Triumphzug des Caesar
Jahr:	1486-1506
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	a) 266 x 278 cm; b) 266 x 278 cm; c) 268 x 278 cm; d) 266 x 278 cm; e) 267 x 278 cm; f) 268 x 278 cm; g) 268 x 278 cm; h) 268 x 278 cm; i) 267 x 279 cm
Aufbewahrungsort:	Hampton Court (Twickenham), öffentliche Sammlung, Royal Collection
Quellen zum Auftrag:	<p>Es sind keine Quellen zur Auftragserteilung erhalten; die Triumphzüge finden jedoch in mehreren Dokumenten Erwähnung. Bei den bedeutendsten handelt es sich um folgende:</p> <ul style="list-style-type: none">- Brief vom 26. August 1486 des Silvestro Calandara an den Markgrafen, dass Ercole d'Este den Zyklus gesehen habe (Lightbown 1986, 424).- 1494 wurden die bis dato vollendeten Leinwände Giovanni dei Medici gezeigt (Siehe ASMn, AG, b. 2991, libro 4, f.33v. Zitiert nach Martindale 1979, Dok. Nr. 9, 182 sowie Kristeller 1902, Dok. 123, 554).- Am 31. Januar 1489 schreibt Mantegna Francesco von Rom aus, bei den Arbeiten an den Fenstern solle man aufpassen, nicht die Leinwände des Triumphzuges zu beschädigen (AG, Serie Autografi, cassetta No. 7 f. 121r. Zitiert nach Lightbown 1986, 426; Martindale 1979,

2.2.B.1

181, Dok. 2 und Kristeller 1902, Dok. 96, 544).

-Die Leinwände finden auch Erwähnung anlässlich eines Banketts zu Ehren König Ludwig XII. von Frankreich im Dezember 1512 (ASMn, AG, F II 9, busta 2920, lib. 225, c. 36. Zitiert nach Cerati ²1993, 19).

Für weitere Erwähnungen im Schriftverkehr des Markgrafen siehe Lightbown 1986, 426.

Sekundärliteratur:

Martindale 1979; Brown 1980, 111-116; Lightbown 1986, 140-153; Ebd. 1986, 424-433, Kat. Nr. 28 (mit älterer Literatur); Hope 1992, 350-392, Kat. Nr. 108-115; Cerati ²1993, 19-48; Halliday 1994, 337-396; Campbell 2004, 91-105; Arlt 2005; Hope 2006, 287-297; Tosetti Grandi 2008, insbesondere 109-116; Ames-Lewis 2012, 43-50.

Anmerkungen:

Die Zuschreibung der Auftraggeber der Leinwände wurde kontrovers behandelt. In Frage kommen Francescos Großvater, Ludovico II, der die längste Amtszeit innehatte (Martindale 1979, 45f). Auch Francescos Vater, Federico I., kommt als Auftraggeber in Betracht, ebenso wie Francesco selbst (Hope 1985, 304 schließt beide Regenten nicht aus). Die Theorie, dass Francesco der Auftraggeber des Triumphzyklus war, wird auch von Campbell 2004, 94, Anm. 11 vertreten. Da Francesco sich nach der Schlacht von Fornovo als siegreichen Herrscher verstand, ist es durchaus möglich, dass er den Auftrag für die Leinwände vergab. Es ist allerdings auch denkbar, dass sein Vater Auftraggeber war und Francesco nach dessen Tod den Zyklus von Mantegna fortführen ließ und für seine repräsentativen Zwecke nutzte.

Die erste Gruppe besteht aus den Bildern eins bis drei (**Nr. 2.2.B.1a-c**): Die Figuren der Leinwände erstrecken sich jeweils über zwei Bildfelder; so sind Leinwand eins (**Nr. 2.2.B.1a**) und zwei (**Nr. 2.2.B.1b**) durch ein Pferd verbunden, während auf der Leinwand zwei (**Nr. 2.2.B.1b**) das Vorderteil einer Kuh abgebildet ist, deren Hinterteil auf Leinwand drei (**Nr. 2.2.B.1c**) fortgeführt wird. Die zweite Gruppe setzt sich aus den Gemälden vier bis sechs zusammen (**Nr. 2.2.B.1d-f**), während Bild vier (**Nr. 2.2.B.1d**) und fünf (**Nr. 2.2.B.1e**) Trompetenbläser zeigen, sind auf den Leinwänden fünf (**Nr. 2.2.B.1e**) und sechs (**Nr. 2.2.B.1f**) Elefanten abgebildet. Die dritte Gruppe umfasst die Bilder sieben (**Nr. 2.2.B.1g**) und acht (**Nr. 2.2.B.1h**), auf denen Insignienträger dargestellt sind, sowie das Gemälde neun (**Nr. 2.2.B.1i**) mit dem Karren des Caesar. Bei dieser Gruppe handelt es sich um einzelne Leinwände, die nicht wirklich miteinander verbunden sind und auch alleine stehen könnten.

Das erste Gemälde zeigt Trompetenspieler sowie Träger von Schlachtenbildern und Insignien. Auf einer erhaltenen Studie Mantegnas der Szene (Andrea Mantegna, Die Trompetenbläser, Vorstudie für die erste Leinwand des Triumphzug des Caesars, braune Tinte, 265 x 260 mm, 1486-1506, Paris, Musée du Louvre, Abb. bei Martineau 1992, 352, fig. 99) befinden sich auf den Inschriftenfeldern die Worte *Gallia C.* sowie *Gallia Capta*, die auf die Gallischen Siege des Imperators hinweisen sollten. In der Endfassung verzichtete der Künstler darauf,

2.2.B.1

Anmerkungen:

vielleicht, um die Identifikationsszene für Francesco neutraler zu gestalten. Die Trompeter mit ihren Girlanden bekrönten Häuptionen stammen von den Beschreibungen Biondos (siehe Biondo 1559, 207A zitiert nach Hope 1992, Kat. Nr. 108, 357). Bei den Bannern mit den Stadtansichten handelt es sich um fiktive Veduten, die sich keiner realen Stadt zuordnen lassen, und nicht um die besiegten Städte, wie man vielleicht vermuten könnte (Siehe Hope 1992, Kat. Nr. 108, 357). Die zweite Leinwand (**Kat. Nr. 2.2.B.1b**) zeigt Kolossalstatuen auf Wagen, im Hintergrund ist eine Ansicht einer eroberten Stadt zu sehen, die in Schutt und Trümmern liegt. Reiter und Fußsoldaten im Vorder- und Hintergrund nehmen die ganze Leinwand ein. Das Bild schließt mit einem weiteren Wagen, der mit Rüstungen, Helmen und Waffen beladen ist: Es handelt sich hierbei um Kriegsbeute der Sieger. Prominent ist die Inschriftentafel auf einem Karren, auf der auf Latein die Worte IMP IVLIO CAESARI OB GALLIAM DEVICT. MILITARI POTENCIA TRIVMPHVS DECRETVS INVIDIA SPRETA SUPERATA eingemeißelt sind. Auch hier handelt es sich bei der Vorlage um den von Biondo adaptierten Text von Plutarch, der den Transport der Statuen auf Karren, denen Wagen mit Rüstungen folgen beschreibt (Siehe Biondo 1559, 208 zitiert nach Hope 1992, Kat. Nr. 109, 359). Die Identität und Vorlage der männlichen stehenden Statue muss offen bleiben, bei der weiblichen Büste, deren Haupt mit einer Stadtmauer gekrönt wird, handelt es sich um die Personifikation Galliens; sie weist auf Caesars Eroberung des gallischen Erdbodens hin (Hope 1992, Kat. Nr. 109, 359). Es könnte sich dabei auch aufgrund ihrer Mauerkrone als Kopfbedeckung um eine Büste der Göttin Kybele handeln; allerdings würde eine Identifizierung mit der Personifikation Galliens angesichts der Zyklusthematik logischer erscheinen. Die dritte Leinwand (**Kat. Nr. 2.2.B.1c**) zeigt Waffenträger, die die Kriegsbeute, darunter auch Münzen und Geschirr, in einem Karren transportieren. Hier diente ebenfalls Plutarch als Quelle, der unter der Kriegsbeute auch Geschirr und Trinkgefäße aufführt (Siehe Biondo 1559, 208H-209A. Zitiert nach Hope 1992, 361, Kat. Nr. 110). Mantegna differenziert nicht zwischen den unterschiedlichen Rüstungen der Römer und Gallier, die Plutarch hingegen ausführlich beschreibt, es ist die Masse der dargestellten Brustpanzer und Helme, die den Sieg der Römer verdeutlichen soll (Siehe ebd., 1992, Kat. Nr. 110, 361). Das vierte Gemälde (**Kat.Nr. 2.2.B.1d**) greift die Vasenträger wieder auf, die in Leinwand drei (**Kat. Nr. 2.2.B.1c**) das Gemälde auf der rechten Seite abschließen. Aus der Textquelle des Plutarch übernimmt der Hofmaler zwei Kronen, die er neben einem Gefäß voll mit Münzen darstellt, welche die besiegten Städte dem Eroberer als Symbol der Tugend zur Huldigung überreichten. So finden sich nach der literarischen Vorlage auch der weiße Ochse, der als Opfertier mit vergoldeten Hörnern geschmückt ist, sowie weiße Elefanten in Leinwand fünf, die dem Zug folgen (Siehe Biondo 1559, 207A

2.2.B.1

Anmerkungen:

und Hope 1992, Kat. Nr. 111, 363).

Die Trompeter stellt Mantegna wohl aus kompositorischen Gründen konträr der Vorlage hinter statt vor den Bullen. Zwei an den Trompeten befestigte Banner mit den Inschriften SPQR IVLIVS CAESAR PM und SPQR DIVO IVLIO CAESARI D PPP weisen auf den siegreichen Caesar hin und feiern ihn als Triumphator. Bei der fünften Leinwand (**Kat. Nr. 2.2.B.1e**) handelt es sich um jene, die am meisten retuschiert worden ist (Im 16. Jh. wurde die Leinwand übermalt. Siehe Hope 1992, 365, Kat. Nr. 112). Eine erhaltene Kopie der Studie Mantegnas (siehe ebd. 1992, 379, Kat. 119, Abb. 6) macht deutlich, dass er ursprünglich keine Landschaft im Hintergrund vorgesehen hatte). Die Elefanten sind der Textquelle des Appian entnommen (Biondo 1559, 207A zitiert nach Hope 1992, Kat. Nr. 112, 365). Mantegna ergänzt die Dickhäuter um Fruchtkörbe auf ihren Häuptern, welche Vorlage er hierbei verwendete, muss leider offen bleiben.

Das Gemälde nimmt die Trompetenbläser der vierten Leinwand (**Kat. Nr. 2.2.B.1d**) zu Anfang wieder auf, dicht gefolgt von einem weißen Ochsen und einer Schaar weißer Elefanten. Auf dem Rücken eines der Tiere entfachen zwei Jünglinge Siegesfackeln. Mantegna bezieht sich hier auf die Beschreibung Polizanos, der berichtet, dass beim Einzug Casears ihm zu Ehren Fackeln angezündet wurden (Suetonius, *De Vita Caesarum*, Divus Iulius, XXXVII. Siehe Hope 1992, 365. Kat. Nr. 112). Die Positionierung derselben auf dem Rücken eines Elefanten muss ebenfalls aus kompositorischen Gründen erfolgt sein. Die Fülle der Leinwand mit Gestalten und Tieren ließ keine freie Fläche übrig, um Lichter eindrucksvoll zu platzieren. Auf dem Rücken der Tiere hingegen ragen sie über der Menge hervor und verherrlichen umso mehr den Sieg des Caesar.

Das sechste Gemälde (**Kat. Nr. 2.2.B.1f**) stellt die Träger der Beute und Trophäen zur Schau. Auch hier orientiert sich Mantegna in der Komposition an der Textvorlage des Plutarch, in der den Ochsen Männer folgen, die Vasen mit Gold und Silber tragen, sowie Männer, die den Streitwagen und die Waffen des besiegten König Perseus mit sich führen (Biondo 1559, 209 A Zitiert nach Hope 1992, 369, Kat. Nr. 114). Obwohl Mantegna auf den Karren des gefangenen Königs verzichtet, zeigt er Träger mit mehreren Rüstungen und auch die Krone des Perseus findet ihren Platz zwischen den Trophäen der Gewinner.

Die siebte Leinwand (**Kat. Nr. 2.2.B.1g**) zeigt hingegen Gefangene, Gaukler und Soldaten und wurde so stark überarbeitet, dass nicht mehr viel vom Originalgemälde übrig geblieben ist. Eine überlieferte Zeichnung (Unbekannter Künstler, Die Gefangenen, Vorstudie für Leinwand VII. des Triumphzug des Caesars nach Andrea Mantegna, braune Tinte, 270 x 270 mm, Chantilly, Musée Condé, Abb. bei Martineau 1992, 369, fig. 101) weist allerdings darauf hin, dass die Leinwand mit Darstellungen der Gefangenen konzipiert war. So

2.2.B.1

Anmerkungen:

war es bei römischen Triumphzügen üblich, dass diese vor dem Triumphator dem Volk vorgeführt wurden (Biondo 1559, 204H-205A. Zitiert nach Hope 1992, 367, Kat. Nr. 113). Im linken Hintergrund ist ein Gebäude mit Gittern abgebildet, das in der Forschung allgemein als Gefängnis interpretiert wird (Hope 1992, 367, Kat. Nr. 113. Martindale 1979, 153 hingegen ist der Ansicht, dass hinter den Gittern Zuschauer stehen, da das Haupt einer der abgebildeten Frauen mit einem Diadem bekrönt wird). Der schlechte Zustand der Leinwand lässt allerdings keine genaue Beschreibung der Figuren zu, es sind nur fünf vage Silhouetten erkennbar. Überdies stellt sich die Frage, welches Gebäude außer einem Gefängnis Gitter vor den Fenstern besitzt. Im Gegensatz zur Quelle, in der Plutarch Personen beschreibt, welche die Gefangenen verspotten, verzichtet Mantegna bis auf eine Figur am rechten Seitenrand auf die Darstellung dieses Details (Biondo 1559, 207 A. Hope 1992, 369, Kat. Nr. 114). Die über Kreuz verschränkten Hände der Besiegten sind an römische Reliefs mit Triumphzugsdarstellungen angelehnt, wie man sie etwa in der Trajanssäule sieht (Trajanssäule, Detail: Gefangenentransport, 2. Jh. n. Chr., Rom, Trajanforum (Abb. bei Florescu 1969, Taf. CXXII]). Auch hier lässt sich keine konkrete Bildvorlage für die Adaption auf die Leinwand bestimmen, ebenso wie bei der abgebildeten Pyramide, die nur auf der oben genannten Studie Mantegnas dargestellt ist und allgemein sich wohl an eine der zwei erhaltenen römischen Exemplare anlehnt (Hope 1992, 369, Kat. Nr. 114. Wahrscheinlich diente die Cestius-Pyramide Mantegna als Vorbild für die Leinwand). Die achte Leinwand (**Kat. Nr. 2.2.B.1h**) ist ebenfalls Opfer zahlreicher Übermalungen geworden, allein die Büsten auf den Stangen sind original aus der Hand des Künstlers erhalten geblieben. Insignienträger und Musikanten folgen teils tanzend teils bedächtig dem Zug mit den Gefangenen. Diese Abfolge beschreibt auch Appian, sodass Mantegna sich wohl an seiner Beschreibung orientiert hat (Biondo 1559, 207 A zitiert nach Hope 1992, Kat. Nr. 115, 371). Dennoch setzt Mantegna die Vorlage frei um, so spart er die von Appian erwähnten Leibwachen des Königs aus. Auf einer Fahne ist die Wölfin abgebildet, die an ihren Zitzen die Zwillinge Romulus und Remus säugt. Die Fahne ist als Anspielung auf die Gründung Roms zu verstehen und soll den Kaiser und sein Reich umso mehr verherrlichen. Die letzte Leinwand mit dem Triumphwagen des Caesars ist mit großer Wahrscheinlichkeit als erste entstanden. In der Ausführung lehnt er sich an die Beschreibungen Biondos an (Biondo 1559, 207 A-B zitiert nach Hope., 1992, Kat. Nr. 115, 371) wie zuvor auch bei den anderen Leinwänden. Am Triumphwagen ist ein Relief angebracht auf dem die Götter Neptun, Mars und Concordia abgebildet sind, die Vorlage dafür ist allerdings nicht bekannt. Der Zyklus kulminiert in der Figur des Caesars, der als Identifikationsfigur für Francesco als siegreichen Feldherrn und Regenten dienen soll (Siehe auch Kapitel „4.1.1 Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar“ dieser Arbeit).

2.2.B.2

Künstler:	Girolamo Corradi und Poliodoro u.a. unbekannte Maler
Titel:	<i>Camera delle citate</i>
Jahr:	1493/1494
Technik:	Fresken
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	Fresken zerstört, sie befanden sich ursprünglich in der heute ebenfalls zerstörten Landvilla in Gonzaga
Quellen zum Auftrag:	Zwei Briefe des Aufsehers der Arbeiten in der Villa Gonzaga namens Teofilio Collenuccio adressiert an Francesco II. berichten über die Ausschmückung des Raumes (Siehe ASMn, AG, busta 2444, c. 151, Brief vom 17. November 1493 und ASMn, AG, busta 24444, c.153, Brief vom 23. November 1493, abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 3 und 4 und dies. 2006, Dok. 55 und 56. Dazu auch Brown/Lorenzoni 1996b, 59). Zwei weitere Briefe des Collenuccio geben darüber Auskunft, dass Corradi mit den Ausmalungen der Stadtansicht Neapel begonnen hätte (Collenuccio an Francesco II., Brief vom 11. November, ASMn, AG, busta 2444, c. 151, abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 3 und Brief vom 23. November 149, ASMn, AG, busta 2444, c. 1533 abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 4). Giovanni Bellini sandte zwei Stadtansichten Venedigs, die beide von Francesco verworfen wurden (Siehe AG, busta 2906, lib. 149, c. 2v und AG. busta. 1434, c. 171, zitiert nach Bourne 2008, 345, Dok. Nr. 61 und 346, Dok.Nr. 62). Insgesamt sind Francescos Bemühungen um eine Stadtansicht Kairos zu erhalten in 15 Briefen dokumentiert, die in einem Zeitraum von sieben Monaten entstanden (Siehe dazu Bourne 2008 (mit Angabe der älteren Literatur) Dok. Nr. 53, Dok. Nr. 54, Dok. Nr. 57, Dok. Nr. 58, Dok. Nr. 59, Dok. Nr. 60, Dok. Nr. 63, Dok. Nr. 68, Dok. Nr. 69, Dok. Nr. 71, Dok. Nr. 73, Dok. Nr. 76, Dok. Nr. 77, Dok. Nr. 79, Dok. Nr. 83. Zur Korrespondenz um eine Ansicht der Stadt Paris siehe Bourne 2008, Dok. Nr. 65, Dok. Nr. 66, Dok. Nr. 68, Dok. Nr. 69, Dok. Nr. 70, Dok. Nr. 71, Dok. Nr. 72, Dok. Nr. 73. Zu Venedig siehe Bourne 2008, Dok. Nr. 53, Dok. Nr. 54, Dok. Nr. 57, Dok. Nr. 60, Dok. Nr. 61, Dok. Nr. 62, Dok. Nr. 64.
Sekundärliteratur:	Brown/Lorenzoni 1996b, 59; Bourne 1999, 52-61; Bourne 2008, 145f., 229-240.
Anmerkungen:	Acht maritime und kontinentale Stadtansichten schmückten im Wechsel die Wände des Raumes. Abgebildet waren Konstantinopel, Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Kairo und Genua und Jersusalem. Die Vorlagen für die Veduten von Rom, Konstantinopel und Florenz werden in der Korrespondenz nur kurz erwähnt. Collenuccio berichtet, dass diese Städte jeweils den ersten, den zweiten und den vierten Platz im Zyklus einnahmen. Zusammen mit der Stadtansicht von Neapel, welche die dritte Leinwand in der Folge bildete, waren es die ersten Fresken, die ausgeführt wurden. Es folgten dann die Ansichten von Venedig, Kairo, Genua und Jerusalem.

2.2.B.3

Künstler:	Francesco Mantegna/ Pier Antonio Guerzo da Cremona, genannt Cremnonese/ Benedetto de Ferrari/ Bartolino Topina
Titel:	<i>Camera dei mappamundi</i>
Jahr:	1494
Technik:	Fresken
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	Landvilla in Marmirolo, heute zerstört
Quellen zum Auftrag:	<p>Francesco Mantegna wurde in seinem Vorhaben von einem Team vom Malern unterstützt, so wie z.B. Pier Antonio Guerzo da Cremona, genannt il Cremnonese, Benedetto de Ferrari und Bartolino Topina. Siehe:</p> <ul style="list-style-type: none">- Brief Francesco Mantegnas an Francesco Gonzaga, datiert auf den 10. Mai 1494 (AG, busta 2445, c. 246). Cremonese habe die Darstellung einer Karte mit exotischen Vignetten, u. a. türkische Frauen, die zum Bade gehen, und türkische Männer auf dem Weg in die Moschee, ergänzt. Francesco arbeitete gerade an einer Karte mit der Darstellung Italiens (Dokument publiziert von Bourne 2008, 358, Dok. Nr. 86, und bei Kristeller 1902, 555f.).- Brief Collenuccios an Francesco Gonzaga vom 23. Mai 1494 in dem er berichtet, dass die <i>camera dei mappamundi</i> farblos in Brauntönen gehalten und wunderschön sei (AG, busta 2446, cc.197-198; siehe Bourne 2008, 359, Dok. 87 und Kristeller 1902, 556).- Brief des Vicino, Falkner des Markgrafen, darin berichtet dieser, dass er die Arbeiten in der <i>camera dei mappamundi</i> gesehen habe und Francesco Mantegna an einem Orpheus arbeite (AG, busta 2445. c. 241; siehe Bourne 2008, 360, Dok. 88 und dies. 1999, 79).
Sekundärliteratur:	Bourne 2008, 124f., 240ff.
Anmerkungen:	Die Fresken als auch die Landvilla sind heute zerstört; das Bildprogramm ist nur durch die oben aufgeführten Quellen überliefert.

2.2.B.4



Künstler: Andrea Mantegna
 Titel: Madonna della Vittoria
 Jahr: 1495
 Technik: Tempera auf Leinwand
 Maße: 280 cm x 160 cm
 Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre

Quellen zum Auftrag:

- Mit der Pfändung des jüdischen Bankiers bezahlt Francesco Mantegna für die Altartafel (AG, b. 2961, lib. 4, c. 70, siehe Luzio 1899, 360; Kristeller 1902, 559; Bourne 2008, 369f., Dok. Nr. 104).
- Brief des Fra Giorolamo da Redini an den Markgrafen: Auf der Tafel sollten ursprünglich auch Isabella und sein Bruder Kardinal Sigismondo Gonzaga abgebildet sein (AG, busta 2447, c. 381, siehe Luzio 1899, 360; Kristeller 1902, 558f; Bourne 2008, 368f., Dok. 103).
- Francesco entscheidet sich, sich alleine abbilden zu lassen, Brief des Girolamo Redini an Markgraf Francesco Gonzaga, datiert auf den 29. August 1495 (AG, b. 2447, c. 380, Gaye ¹⁹⁶¹ 1839, I, 328-330; D'Arco 1859, II, 34f; Luzio 1899, 365f.; Bourne 2008, 371f., Dok. Nr. 106).
- Brief des Kardinal Sigismondo an Francesco Gonzaga, 1496, in dem er von der Prozession mit Überführung der Tafel in die Kirche Santa Maria della Vittoria berichtet (ASMn, AG, b. 2111, c. 385; siehe Luzio 1899, 367f.; Kristeller 1902, 561, Dok. Nr. 140; Bazzotti 2006, 205, Anm. 25; Bourne 2008, 380f., Dok. Nr. 118).

2.2.B.4

- Brief des Sekretärs Antimaco an Francesco Gonzaga mit der Beschreibung der Prozession zur Überführung der Altartafel des Mantegna in die Kirche Santa Maria della Vittoria (AG. b. 2449, c. 308r-v; Braghirolli 1872, 206f.; Kristeller 1902, 561f.; Bourne 2008, 381f.; Dok. Nr. 119).
- Sekundärliteratur: Luzio 1899, 358-374; Lightbown 1981, 177-185; Katz 2000, 457-495 (bsd. 481ff.); Bazzotti 2006, 201-219, Bourne 2008, 72-84; Ames-Lewis 2012, 50ff.
- Anmerkungen: Die Altartafel wurde anlässlich der gewonnen Schlacht von Fornovo 1495 vom Markgrafen in Auftrag gegeben. Ursprünglich war geplant, dass Francesco zusammen mit seinem Bruder, Kardinal Sigismondo Gonzaga, und mit seiner Frau Isabella d'Este abgebildet werden sollte, warum er seine Meinung änderte, ist nicht überliefert. Die Kirche wurde auf dem Grundstück eines jüdischen Bankiers erbaut, dessen Haus zur Errichtung des Gotteshauses abgerissen wurde. Mantegna fertigte schließlich die Tafel, auf der Francesco in Rüstung vor der thronenden Muttergottes kniet, auf deren Schoß das Christuskind die Finger zum Segen erhoben hat. Das Podest der Muttergottes wird mit Szenen des Sündenfalls geziert. Auf dem Schemel, auf dem Maria ihre Füße positioniert hat, befindet sich die Inschrift REGINA/CELI LET /ALLELVIA, die sie als Königin des Himmels tituliert. Auch Maria hält ihre Hand über das Haupt des Markgrafen, der mit gefalteten Händen zur Muttergottes und ihrem Kind emporblickt. Flankiert wird die Muttergottes vom Erzengel Michael und Longinus. Schützend hält sie ihren Mantel über Francesco auf ihrer rechten und dem kleinen Johannes dem Täufer. Dieser hält einen Kreuzstab in seiner Linken auf dem das Banner mit der Inschrift ECCE /AGNVS /DEI ECCE /Q[VI] TOLL /IT P[ECCATA] M[VNDI] aufgesteckt ist. Unter dem Jungen kniet gegenüber vom Markgrafen die heilige Elisabeth. Longinus ist hier als Anspielung auf die gewonnene Schlacht zu Fornovo zu verstehen: Seine im Gefecht zerbrochene Lanze schickte Francesco seiner Frau Isabella als Geschenk. Diese wurde dann von seinem Bruder mit der Lanze des Longinus verglichen und propagandistisch von Francesco immer wieder genutzt (Bazzotti 2006, 203, Anm. 17). Hinter dem Erzengel ist der heilige Andreas mit dem Kreuzstab, der Stadtpatron Mantuas, dargestellt, hinter Longinus der heilige Georg mit Helm und Speer, der als Soldat ebenfalls auf die gewonnene Schlacht hindeuten soll. Beide sollten nach den Aussagen seines Bruders Sigismondo Gonzaga, die körperliche und die geistige Stärke des Markgrafen unterstreichen. (AG, b. 2447, c. 381 zitiert nach Bourne 2008, 368f., Dok. 103). Die Szene wird mit einer von Blumen und Früchten reich geschmückten Pergola überdacht, in der sich auch Vögel niedergelassen haben. Eine Muschel zieht die Mitte des Baldachins von der aus zwei mit Kristallen versehene Korallenfäden und eine große Koralle herabhängen, die als Zeichen eines abgewendeten Unheils, vielleicht einer umgagenen Niederlage, zu verstehen sind (Zur Symbolik der Koralle siehe Brückner 1994, LCI, Bd. II, Sp. 556).

2.2.B.5

Künstler:	Giovanni Donato da Modone
Titel:	<i>Camera dei mappamundi et del cairo</i>
Jahr:	ab 1505
Technik:	Fresken
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	Palazzo San Sebastiano, Mantua
Quellen zum Auftrag:	In einem Brief Francescos an seinen Schatzmeister, datiert auf den 17. September 1505, weist er diesen an, dem griechischen Maler Giovanni Donato da Modone (Methoni, Griechenland) 50 Goldukaten für die Ausführung einer Weltkarte, einer Seekarte sowie für andere kleinere Gefälligkeiten auszus zahlen (Siehe AG, busta 2913, lib.188, c. 42; zitiert nach Bourne 2008, 432f., Dok. 197). Brief des Girolamo Corradi an Francesco Gonzaga, datiert auf den 17. April 1506, in dem er berichtet, dass Giovanni Bellini kein Gemälde für den Herzog für den Palazzo San Sebastiano anfertigen kann (ASMn, raccolta Volta, b. 1 fasc. 103, c. 673: Giovanni Bellini, publiziert von Bourne 2008, 441f., Dok. 209).
Sekundärliteratur:	Brown 1984, 32-46; Brown 1997a, 150f.; Bourne 2006, 23f.; Dies. 2008, 204ff., 245ff.
Anmerkungen:	Raum ausgeschmückt mit Fresken mit Darstellungen einer Weltkarte, einer Karte Italiens sowie einer Ansicht Jerusalems. Eine lateinische Beschreibung der <i>Camera dei mappamundi</i> und <i>del Cairo</i> durch den Antiquar Jacobo Strada, Ende des 16. Jh., gibt darüber Auskunft, dass sich in dem Raum eine 18 Fuß lange Darstellung der Stadt Kairo mit Abbildungen von Krokodilen im Nil befand. Außerdem waren die Abfahrt des Gottes Charon und eine Vielzahl von Reitern, Händlern und Reisenden, die durch die Wüste zum Berg der Heiligen Katharina zum Grab Mohameds pilgern, dargestellt. Darüberhinaus waren Kampfhandlungen der Kavallerie und der Infanterie der Marmeluken oder den Krieger des Sultans abgebildet (Text bei Brown 1984, 33 und ders. 1997a, 150). Im Jahre 1511 bot der Maler Vittorio Carpaccio dem Markgrafen eine von ihm gefertigte Ansicht Jerusalems zum Kauf an (Brief publiziert bei Bourne 2008, 494, Dok. 301). Ob Francesco die ihm angebotene Leinwand erwarb, ist nicht überliefert.

2.2.B.6

Künstler:	Lorenzo Costa
Titel:	<i>Camera del Costa</i> Vier Gemälde: Der Hof der Isabella; Francesco von Herkules angeführt, wandelt auf dem Pfad der Ewigkeit; der Triumph Francescos und eine Darstellung der Göttin Leto zusammen mit ihrem Kindern Apollo und Daphne, die die Bauern von Zeus in Frösche verwandeln lässt.
Jahr:	1506-1510
Technik:	unbekannt
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	Mantua, Palazzo San Sebastiano
Quellen zum Auftrag:	Francesco schrieb aus seiner venezianischen Gefangenschaft an seinen Sekretär Tolomeo Spagnolo, dass Costa mit den Arbeiten in seinen Gemächern fortfahren solle (Brief datiert auf den 24. September 1509, ASMn, busta 2118 (Brown 1997a, 173, Dok. 14)). Federico Benale berichtete schließlich dem Markgrafen in einem Brief vom 02. November 1510, dass Costa die Arbeiten nun vollendet habe (Siehe ASMn, busta 2479, siehe Brown 1997a, 173, Dok. 17, Anm.5). Am 02. August schrieb Costa Francesco, dass er sich von einer schlimmen Krankheit erholen müsse und hoffe, dass er bald den Raum beenden könne. Wahrscheinlich ist hiermit die <i>Camera del Costa</i> im Palazzo San Sebastiano gemeint (AG, busta 2472, c. 584; siehe Brown 1970, 106f. und Bourne 2008, 472f., Dok. 263 mit älterer Literatur). Juli 1510 erhielt Costa 3000 Dukaten für die Ausführung seiner Arbeiten sowie weitere Zuwendungen in Form von Ländereien (Siehe Brown 1997a, 163, Anm. 11). Isabella kommentierte die Fertigstellung der Leinwände mit den Worten, dass sie sich keinesfalls über ihren Mann lustig machen würde; denn wären die Bilder nicht schön, so würde sie schweigen; Francesco hätte gut von ihr gelernt und sie sogar übertroffen. Brief Isabellas an ihren Gatten Francesco datiert auf den 5. Oktober 1506 (AG, busta 2116, c. 262 r-v, siehe Brown 1997a, 170, Dok. 7 und Bourne 2008, 445, Dok. 216). Am 02. November berichtet ein Diener namens Federico Benale an Francesco II., dass der Krdinal Sigismondo Gonzaga anlässlich eines Pferderennens den Raum besichtigt habe und ihn für sehr schön erachte (AG, busta 2479, c. 9. Siehe Brown 1997a, 173 und Bourne 2008, 488, Dok. 292).
Sekundärliteratur:	Brown 1997a, 131-180; Bourne 2008, 200f., 279-278.
Anmerkungen:	Die heute verschollenen Gemälde sind nur durch eine recht oberflächliche Beschreibung Vasaris überliefert (Vasari/Bettarini, 1966-1987, III, 134). Es ist nichts über die Dimensionen des Raumes bekannt, doch da dieser nach Vasari, nur vier Gemälde beherbergte, handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen kleinen, intimen Raum, in dem jede Wand von nur einem Bild geziert wurde.

2.2.B.7

Künstler:	Lorenzo Costa
Titel:	Triumph des Herkules mit Francesco II. Gonzaga und seinen zwei Söhnen
Jahr:	1511
Technik:	Tempera auf Leinwand
Maße:	unbekannt
Aufbewahrungsort:	verschollen, ursprünglich befand sich das Gemälde auf der rechten Stirnwand der <i>sala dei trionfi</i> im Palazzo San Sebastiano in Mantua
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Martindale 1979, 94f.; Brown 1997a, 145f.; Zeitz 2000, 123f.; Bourne 2008, 197.
Anmerkungen:	Das Gemälde ist uns lediglich durch die Beschreibung Vasaris überliefert (Vasari/Bettarini 1966-1987, III, 416). Der Markgraf war zusammen mit seinen Söhnen Federico, Ercole und Ferrante im Gefolge des Halbgottes abgebildet, während diesem zu Ehren im Zuge eines Festaktes Feuer entzündet und Opfer dargebracht wurden.

2.2.C Plastik

2.2.C.1

Künstler:	Gian Cristoforo Romano
Titel:	Büste Francesco II. Gonzaga
Jahr:	ca. 1498
Material:	Terrakotta
Maße:	H. 69 cm
Aufbewahrungsort:	Mantova, Museo del Palazzo Ducale
Quellen zum Auftrag:	Keine, die den Auftrag für die Büste belegen; allerdings haben sich zwei Briefe des Federico Calandra, Meister der Artelleriegießerei, an Francesco II. Gonzaga erhalten, in denen die Dekoration einer Kanone mit Schmelztiegel und Feuer beschrieben werden. Dazu Gaye ¹⁹⁶¹ 1839, I, 341-342 und Brown 1973, 154.
Sekundärliteratur:	D'Arco 1877, I, 1857; Venturi 1901-1932, VI, 1135; Paccagnini 1961, 151, Kat. Nr. 108; Marani/Tellini Perina 1965, II, 539-40; Brown 1973, 153-159; Radcliffe 1981, Kat. Nr. 68, 140-141 (mit älterer Literatur); Furlan 2006, 138 (mit älterer Literatur); Sogliani 2006, 394ff., Kat. Nr. 48 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	<p>Der undurchdringliche, starr nach vorn gerichtete Blick, die tiefen Furchen auf der Stirn und um die Mundwinkel erzeugen mit dem gerade verlaufenden Pagenhaarschnitt eine symmetrische Strenge in Gesichtsausdruck und Körperhaltung. Der bepanzerter Torso wird von Flachreliefs geziert. In der Mitte, auf der Höhe des Schlüsselbeins, befindet sich sein Emblem: Der über einem Feuerkelch lodern- de, mit Goldbarren gefüllte Schmelztiegel. Francescos Impresen zieren auch die Decke seiner Gemächer in den Palazzo San Sebastiano, der sog. <i>Sala del crogiolo</i>. Es haben sich zwei von Gian Cristoforo Romano ausgeführte Skizzen zu Francescos Impresen erhalten, die als Entwürfe für die Dekoration einer Kanone für den Markgrafen entstanden sind, jedoch nicht ausgeführt wurden, weil sie Francesco nicht gefielen (Brief des Jacobus Hadriacus an Federico Calandra, 3. Dezember 1498 über Skizzen des Romano für die Dekoration einer Kanone für Francesco Gonzaga, Mantova, ASMn, b. 2908, Copia- lettere, Lib. 160, c. 136 v.: „<i>Charissime noster, havemo recevuto la tua litera insieme eum Li schizi ehe ne hai mandati per mettere suso el canone et perche niuno d'essi ne piaceno, volemo che tu vadi dal nostro recamatore et lo faci secundo quello che lui ha ne le mano, pero che quello designo ne satisfa più de alcuno de questi. Godii. III. Decembris I498 Jaeopus Hadriaeus</i>“. zitiert nach Brown 1973, 154. Der Brief wurde bereits von Gaye ¹⁹⁶¹1839, 341f. publiziert). Der Schmelztiegel auf der Büste unterscheidet sich stark von den Skizzen und den Emblemen auf der Decke seiner Gemächer: Während sich der Tiegel auf den Zeichnungen Romanos in einem Ofen befindet, zeigt die Terrakottaskulptur Francescos Imprese schwebend über einem lodern- den Feuerkelch. Diese Fassung kommt der Version der Deckendekoration seiner Gemächer am nächsten, auf dem der Tiegel</p>

2.2.C.1

Anmerkungen:

auf offener Flamme schwebt. Die ersten beiden Skizzen Romanos waren dem Markgrafen wohl zu grob; die letzten Endes realisierte Fassung hingegen ist graziler und feiner sowohl in der Ausführung, als auch in der Wahl des Sujets: Der breite von Romano angedachte Ofen hätte den Schmelztiegel auch bildlich verschlungen und seine Bedeutung und Aussagekraft geschmälert. Dadurch, dass sich der Tiegel über einer antikisierenden Vase befindet, kommt er besser zur Geltung und unterstreicht Francescos Insignien der Macht.

Die ältere Forschung (D'Arco) schrieb die Büste aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Portrait des Markgrafen aus der Altartafel der *Madonna della Vittoria* (**Kat. Nr. 2.2.B.4**) Mantegna zu; Venturi 1908-193, V erkannte Gian Cristoforo Romano als Urheber; die Zuschreibung wurde seitdem von der Forschung nicht mehr in Frage gestellt. Die Ähnlichkeit zu Francescos Portrait auf dem Altarbild lässt die Vermutung aufkommen, dass die Vorlage für die Büste vielleicht von Mantegna stammte und von Gian Cristoforo Romano ausgeführt wurde (Pagnaccini). Die Betonung der Büste liegt auf die militärischen Führungsqualitäten des Markgrafen: Der Brustpanzer wird von einem auf einer zerbrochenen Rüstung thronendem Adler geziert.

2.3 Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara

2.3.A.1 Medaillen

2.3.A.1



Künstler:	Niccolò Fiorentino
Titel:	Medaille des Alfonso d'Este Portrait Alfonso d'Este (r); Alfonso als Kriegsgott Mars auf einem Triumphwagen (v) (ohne Abbildung)
Jahr:	1492
Material:	Kupfer-Silberlegierung
Maße:	Ø 7, 11 cm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	Zahlungsbeleg über 18 Lire an Niccolò Forzore de Spinelli da Fiorenza, für eine Silbermedaille des Herzogs Alfonso. Siehe Venturi 1886, 156; Hill 1930, 247, Nr. 923.
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, I, 84, Nr. 1; Hill 1930, 923f.; Hill 1931, 256; Cott 1951, 178; Hill/Pollard 1967, Kat. Nr. 256; Boccolari 1987, Kat. Nr. 68, 98; Vannel/Toderi 1992, Kat. Nr. 54, 84-86; Corradini 1997, 369f.; Pollard 2007, Kat. Nr. 290, 308-309 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Inschrift r: ALFONSVS ESTENSIS; v: OPVS NICOLAI FLORENTINI MCCCCLXXXII. Das Antlitz des Kriegsgottes entspricht der Physiognomie des jugendlichen Alfonsos auf der Vorderseite der Medaille. Dort zeigt sich der jugendliche Prinz mit langen Haaren und flachem Barett im Profil, während auf der Rückseite der Kriegsgott Mars mit den physiognomischen Zügen des jungen Alfonso als Wagenlenker einer Quadriga einen Streitwagen lenkt. Das Profil des Gottes weist die gleichen Lineamente wie Alfonsos

2.3.A.1

Anmerkungen:

Portraitdarstellung auf der Vorderseite der Medaille; insbesondere die langen Haare und die prägnante Nase sind identisch mit dem Antlitz des Thronfolgers.

Die Pferde, Sinnbild der männlichen und kriegerischen Tugenden (Habich 1922, 4), heben Alfonsos militärische Fähigkeiten um ein Vielfaches hervor. Der dreistöckige Streitwagen ist geziert mit Helmen und Brustpanzern, der Wagenlenker hält zwei Schwerter empor, jeweils eines in jeder Hand. Die silberne Medaille wurde anlässlich Alfonsos Reise nach Florenz gegossen, um dem neuen Papst Hadrian VI. zu huldigen, der sich zu jenem Zeitpunkt in der toskanischen Stadt aufhielt (Pollard 2007, Kat. Nr. 290, 309).

2.3.B Malerei

2.3.B.1



Künstler:	Giovanni Bellini
Titel:	Das Götterfest
Jahr:	1514
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	170 cm x 188 cm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	Eine Auszahlungsanordnung am 14. November 1514 in Höhe von 85 Golddukaten an Bellini ermöglicht die Datierung der Leinwand auf das Jahr 1514. Dokument publiziert von Campori 1874, 582 und Ballarin 2002-2007, III, 109.
Sekundärliteratur:	Wind 1948; Walker 1956, 16ff.; Hope 1971, 641-650; 712-721; Fehl 1974, 37-95; Wethey 1975, 29-41; Goodgal 1978, 162-190; Shapley 1979, 38-47; Bull 1987, 9-24; Shearman 1987, 209-229; Goffen 1989, 246; Bull 1990, 25-50; Fehl 1992, 50ff.; Anderson 1994, 265-287, 33-36; Bayer 1998, 33-38; von Rosen 2001, 81-112; Ballarin 2002-2007, I, 384f., P 1; Humfrey 2007, 105, Kat. Nr. 59D; Bättschmann 2008, 207-213.
Anmerkungen:	Die mythologische Szene von Priapus und Lotis beruht auf Ovids <i>Fasti</i> , I, 391-440; VI, 319-348. Die Untersuchung des Gemäldes mit ultravioletten Strahlen ergab, dass Tizian um 1528 das Bild überarbeitete und Tizian die von Bellini konzipierte dünne Waldlichtung durch eine dichte Baumlandschaft ersetzte (Bull 1990, 34-37; Fehl

2.3.B.1

Anmerkungen:

1992, 50f. und Goodgal 1987, 17ff.). Auf dem Trog befindet sich Bellinis Signatur und das Entstehungsdatum von 1514.

Das *Götterfest* bildete das erste Gemälde für Alfonsos Camerino und entstand um 1514. Die Textquelle der mythologischen Erzählung von Priapus und Lotis aus Ovids *Fasti*, die - angesichts des komplexen Gesamtprogramms - wohl Alfonso selbst als Vorlage für Bellinis Gemälde wählte, ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Nach Ovids *Fasti*, I, 391-440, VI, 319-348) stellt Priapus, der Gott der Gärten, nach einem Fest zu Ehren des Gottes Bacchus, der Nymphe Lotis nach und hebt während sie schläft den Saum ihres Kleides hoch. Dabei weckt er den Esel des alten Silen, der zu schreien beginnt und Lotis weckt, sodass sein lüsternes Unterfangen vereitelt wird. Priapus Wollust macht diesen zum Gespött der Götter, aus Rache bestimmt er den Esel zum Opfertier seiner Kultstätte in Lampsakos am Hellespont. Bellini rückt die Szene der Annäherung Priapus an die Nymphe nur an den äußeren rechten Bildrand und hält sich nicht genau an den ovidischen Text: Er zeigt weder eine nächtliche Umgebung noch einen schreienden Esel und auch die Götter reagieren nicht auf Priapus Handeln.

2.3.B.2



Künstler: Tiziano da Vecellio

Titel: Das Venusfest

Jahr: 1518

Technik: Öl auf Leinwand

Maße: 172 x 175 cm

Aufbewahrungsort: Madrid, Museo Nacional del Prado

Quellen zum Auftrag: Am 9. März 1518 erhält Tizian den Auftrag für das Gemälde. Siehe Brief des Jacobo Teobaldi, Botschafter Ferraras an Alfonso d'Este (ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, busta 14, publiziert bei Hope 1971, 715, Anm. 10 und Ballarin 2002-2007, I, 444 mit älterer Literatur). Am 23. April erkundigt sich der Künstler nach der Hängung des Gemäldes im Raum. Dies geht aus dem Brief Tizians an Tebaldi hervor (ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, busta 14, siehe Campori 1874, 587, Ballarin 2002-2007, I, 445). Am 29. September 1519 wird Tizian ermahnt, das Gemälde zu vollenden. Brief Teobaldis an den Künstler (Siehe Campori ¹⁹⁸⁰1875, 8 und Ballarin 2002-2007, I, 445; jeweils ohne Angabe der Archivnummer). Am 17. Oktober des gleichen Jahres bricht Tizian von Venedig nach Ferrara auf, um dem Herzog die Leinwand auszuhändigen. Brief Tebaldis an den Herzog, Tizian wäre nach Ferrara mit einer Leinwand aufgebrochen. (Ballarin 2002-2007, 446).

Sekundärliteratur: Hope 1971, 641-650; 712-721; Fehl 1974, 37-95; Wethey 1975, 29-

2.3.B.2

- Sekundärliteratur: 41; 146ff., Kat. Nr. 13; Goodgal 1978, 162-190; Bull 1987, 9-24; Shearman 1987, 209-229; Bayer 1998; 33-38; von Rosen 2001, 81-112; Ballarin, 2002-2007, I, 391ff., P4; Humfrey 2007, 100ff., Kat. Nr. 59 und Kat. Nr. 59 A.
- Anmerkungen: Ursprünglich sollte Fra Bartolomeo das Gemälde fertigen, zwar gibt es keine schriftlichen Zeugnisse, doch eine erhaltene Skizze des Künstlers beweist, dass Tizian diese als Vorlage verwendete (Fra Bartolomeo, Entwurf für das Fest der Venus, um 1516, schwarze Kreide auf Papier, 22 x 29 cm Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, Abbildung bei Fehl 1992, 59, Abb. 35). Die Rahmenhandlung, der am Ufer tanzenden und sitzenden Bacchanten basiert auf die *Imagines* des Philostrat.

2.3.B.3



Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Die drei Lebensalter des Menschen
Jahr:	1517/1518
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	77,5 x 111,8 cm
Aufbewahrungsort:	New York, Metropolitan Museum of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Venturi 1925, 108; Tietze-Conrat 1948, 129-136; Gibbons 1968, 11ff.; 102, 110, 114, 123, 244f., Kat. Nr. 130; Ballarin 1993, 407-410, Kat. Nr. 78; Ders. 1994-1995, I, 310f., Kat. Nr. 368 (mit älterer Literatur und Zuschreibungsfrage Dosso und Battista Dossi); Humfrey 1998a, 110ff., Kat. Nr. 10 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	Venturi war der erste, der in der schwer zu entschlüsselnden Thematik, die drei Lebensalter des Menschen, erkannte. Er identifizierte das Sujet vor allem durch die Ähnlichkeit der Figurenpaare zu Tizians <i>Drei Lebensalter</i> (heute in Edinburgh, National Gallery of Scotland, Abb. bei Pedrocco 2000, Kat. Nr. 22. Für die Ähnlichkeit zu Tizian siehe Venturi 1925, 108). Die frühe Forschung glaubte, dass die Leinwand ursprünglich größere Dimensionen aufwies und dann beschnitten wurde (Tietze-Conrat 1948). Eine umfassende Untersuchung des Gemäldes konnte diese These allerdings verwerfen (Humfrey 1998a, 110, Kat.Nr. 10). Weitere Untersuchungen brachten zutage, dass

Anmerkungen:

die Figuren auf die Landschaft gemalt wurden. Die dominante Vegetation steht im Vordergrund, so dass die recht kleinen Figuren dieser untergeordnet sind. Wahrscheinlich sollten diese Bilder nicht von Nahem sondern von Weitem betrachtet werden; eine Hängung als Fries wäre denkbar. (Humfrey 1998a, 112, Kat. Nr. 110).

2.3.B. 4

Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Die Zauberin Melissa
Jahr:	1518
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	176 x 174 cm
Aufbewahrungsort:	Rom, Galleria Borghese
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Berenson 1932, 175; Hughes 1943, 381-399; Mezzetti 1965a, 24f., 112; Gibbons 1968, 198ff., Kat. Nr. 59; Ballarin 1994, 312, Kat. Nr. 372 (mit älterer Literatur); Humfrey 1998a, 114-118, Kat. Nr. 12 (mit älterer Literatur), Hermann Fiore 2004, 401f., Kat. Nr. 149 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	<p>Es sind keine Quellen über das Gemälde vorhanden, allgemein wird aber angenommen, dass es für Alfonso d'Este gefertigt wurde und dann 1598 nach Rom an Kardinal Scipio Borghese veräußert wurde. Bis 1900 wurde die weibliche Gestalt mit der Zauberin Circe identifiziert, die ihre Liebhaber in Tiere verwandelte. Diese Meinung vertreten Berenson 1932; Hughes 1943; Mezzetti 1965a; Ballarin 1994, 312, Kat. Nr. 372. Schlosser war der erste, der die Zauberin Melissa aus Ariosts <i>Rasenden Roland</i> erkannte. Humfrey 1998a, 117, Kat. Nr. 12 sieht darin die Zauberin Melissa. Bedenkt man, dass der rasende Roland 1516 publiziert wurde und am ferrareser Hof sich größter Beliebtheit erfreute, erscheint diese Interpretation einleuchtender. Die Zauberin Circe scheint in keinem Bezug zum höfischen Kontext Ferraras zu stehen. Ursprünglich wurde die Zauberin zu ihrer rechten von einem stehenden Ritter flankiert, dessen Rüstung noch zu sehen ist, aber dann von Dosso übermalt wurde (Humfrey 1998a, 75). Die Datierung des Gemäldes in die frühen Jahre Dossos lässt sich anhand stilistischer Nachweise zuordnen, so sind in seinem Spätwerk seine weiblichen Figuren schwerfälliger (Dazu ebd. 1998, 116, Kat. Nr. 12).</p>



- Künstler: Sebastiano Filippi, genannt Bastianino nach einem Original von Tizian
- Titel: Portrait des Herzogs Alfonso d'Este
- Jahr: 1523/1532 (Original Tizians und Kopie desselben)/ 1602 (Kopie des Bastianino)
- Technik: Öl auf Leinwand
- Maße: 154, 7 x 123,3 cm
- Aufbewahrungsort: Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina
- Quellen zum Auftrag: In einem Brief, datiert auf den 10. März 1533, beauftragte der Herzog Alfonso Tizian für die Anfertigung einer Kopie eines bereits (um 1523) ausgeführten ersten Portraits des Herzogs, das ebenfalls aus der Hand des Tizian stammte. Die erste Version hatte Alfonso König Karl V. als Geschenk ausgehändigt (Cavalcaselle/Crowe 1877, 343; Gronau 1928, 246, Appendix).
- Sekundärliteratur: Gronau 1928, 238-243; Gibbons 1968, 256, Kat. Nr. 164; Wetthey 1971, 197, Kat. Nr. L-10 (mit älterer Literatur); Zeri/Gardner 1973, 82f.; Nicosia 1998, 148, Kat. Nr. 2 (mit älterer Literatur); Ders. 2004, 388, Kat. Nr.141.
- Anmerkungen: Alfonso ist in ein rotes Samtgewand gekleidet, welches von einem schweren seidenen Mantel mit Pelzkragen und gepufften Ärmeln bedeckt wird, unter dem goldene Brokatärmel hervortreten. Um den Hals trägt er den Orden des Heiligen Michael, den ihm Ludwig XII.

2.3.B.5

Anmerkungen:

als Auszeichnung für seine Dienste verliehen hatte. Alfonsos rechter Arm ruht auf einem Kanonenrohr, seine Linke umfasst sein Schwert mit goldenem Knauf. Die Kanone soll mit großer Wahrscheinlichkeit die sog. *Giulia* darstellen: Dabei handelte sich ursprünglich um eine Bronzestatue des Michelangelo aus der Kirche San Petronio in Bologna, die vom Volk gestürzt und beschädigt wurde. Alfonso kaufte das lädierte Kunstwerk auf und ließ daraus eine Kanone gießen, die er im Spott gegen den verfeindeten Papast Julius II. „La Giulia“ nannte (Vasari/Bettarini 1966 - 1987, VI, 32f.: „*Questa statua fu rovinata da Bentivolgii, e l’bronzo di quella venduta al duca Alfonso di Ferrara, che ne fece una artiglieria, chiamata la Giulia, salvo la testa, la quale si trova nella sua guardaroba.*“).

Im Metropolitan Museum of Art in New York befindet sich eine weitere Version des Gemäldes des Bastianino. Alfonso befindet sich vor einem dunklen Hintergrund und trägt nicht den Orden des heiligen Michael (Dazu Wethey 1971, 197, Kat. Nr. 10 mit weiterer Literatur).

2.3.B.6



Künstler:	Tiziano da Vecellio
Titel:	Bacchus und Ariadne
Jahr:	1520
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	176, 5 x 191 cm
Aufbewahrungsort:	London, National Gallery
Quellen zum Auftrag:	<ul style="list-style-type: none"> - 17. November 1520; Brief des Herzogs an Tebaldis mit der Beschwerde, Tizian habe seine Versprechen noch nicht eingelöst und die Leinwand noch nicht vollendet (Campori ¹⁹⁸⁰1875, 10; Ballarin 2002-2007, I, 450 und ders. 2002-2007, III, 186). - 25. November 1520: Brief Tebaldis an Alfonso: Tizian habe nach eigener Aussage nicht anfangen können, da weder eine Leinwand noch Farben zugesendet worden seien (ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, busta 14. Siehe Campori 1875, 11f; Venturi 1901-1932, IX, 3, 111f.; Ballarin 2002-2007, I, 450 und ders. 2002-2007, III, 186f.). - Brief vom 20. Dezember 1520 Tebaldis an Alfonso mit der Zusage, dass Tizian die Leinwand alsbald vollenden werde (ASMo, Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Venezia, b. 14. Siehe Campori ¹⁹⁸⁰1875, 12; Venturi 1901-1932, IX, 3, 113f.; Ballarin 2002-2007, I, 452 und ders. 2002-2007, III, 188). - Undatierter Brief vom Dezember 1521 des Tebaldis an Herzog Alfonso, in dem er berichtet, dass er Tizian mehrmals unter dem Vorwand

2.3.B.6

- Quellen zum Auftrag: zusammen mit dem Herzog nach Rom zu fahren, um dem Papst zu huldigen zu überreden versucht habe im Zuge dieser Reise eine Zwischenstation in Ferrara einzulegen um die versprochene Leinwand abzuliefern (ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/4. Siehe Campori ¹⁹⁸⁰1875, 13; Venturi 1901-1932, IX, 3, 115; Ballarin 2002-2007, III, 190).
- Brief vom 04. Januar 1522 des Tebaldi an Alfonso, in dem er berichtet, dass Tizian krank sei und nach seiner Vermutung sich zu sehr mit den Aktmodellen vergnügen würde, so dass die Genesung nur langsam von statten ginge. Tizian würde sich zwar bemühen mit nach Rom zu reisen, doch die Krankheit ermögliche ihm nicht, die Leinwand mitzubringen (ASMo, Cancelleria, Ambasciatori, Venezia, busta 15. Zitiert nach Campori ¹⁹⁸⁰1875, 14; Venturi 1901-1932, IX, 3, 116; Ballarin 2002-2007, I, 452 und ders. 2002-2007 III, 191).
 - Brief vom 17. Januar 1522 in dem Tebaldi von den erneuten Ausreden Tizians berichtet (ASMo, Cancelleria, Ambasciatori, Venezia, busta 15. Zitiert Campori ¹⁹⁸⁰1875, 14; Venturi 1901-1932, IX, 3, 116; Ballarin 200-2007, I, 454 und ders. 2002-2007, III, 191).
 - Brief vom 4. März 1522: Tizian versichert Tebaldi, dass er das Gemälde alsbald vollende (ASMo, Cancelleria, Ambasciatori, Venezia, busta 15. Publiziert bei Venturi 1901-1932, IX, 3, 116; Ballarin 200-2007, III, 192).
 - Am 31. August 1522 berichtet Tebaldi dem Herzog, er habe die Leinwand gesehen und beschreibt einen Karren, der von Tieren gezogen wird und andere Figuren (Campori ¹⁹⁸⁰1875, 15; Venturi 1901-1932, IX, 3, 116f, Gronau 1928, 246, B, Dok. 1).
 - Am 14. Oktober hatte laut Tebaldi Tizian Änderungen an der Leinwand vorgenommen. Darüber hinaus müsste er noch zwei Figuren komplettieren (ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/4. Siehe Campori 1875, 16; Venturi 1901-1932, IX, 3, 118; Gronau 1928, 246; Ballarin 2002-2007, III, 193).
 - Am 5. Dezember ist die Leinwand noch nicht vollendet (Campori 1875, 16 und Ballarin 2002-2007, III, 193); am 9. schreibt der Botschafter dem Herzog, dass Tizian noch vor Weihnachten das Gemälde nach Ferrara bringen werde (ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, Busta 16/4. Siehe Venturi 1901-1932, IX, 3, 117; Ballarin 2002-2007, III, 193).
 - Am 28. Dezember berichtet der Botschafter der Gonzaga, Gian Battista Malatesta, dass Tizian am von Venedig nach Ferrara aufbrechen werde (ASMn, AG, busta 1455, cc. 427r-429r; publiziert bei Ballarin 2002-2007, III, 194).
 - Zwischen Januar und Februar 1523 ist der Aufenthalt Tizians am Hofe durch Auszahlungsbelege an Bediensteten belegt, sowie etwa an einen gewissen Amadeo Nochiero für die Übermittlung der Leinwand des Tizian von Venedig nach Ferrara (ASMo, libri camerali diversi 284, 1523, Zornale de Uscita, c.II.; publiziert bei Campori 1875, 16; Venturi 1901-1932, IX, 3, 117 und Ballarin 2002-2007, III, 194).

2.3.B.6

- Sekundärliteratur: Hope 1971, 641-650; 712-721; Wethey 1971, 148-151, Kat. Nr. 14 Shearman 1987; 209-229; Von Rosen 2001, 81-112; Ballarin 2002-2007, I, 393f., P.5; Hope 2004, 169-172; Humfrey 2007, 104, Kat. Nr. 59 C
- Anmerkungen: Auf der Urne befindet sich Tizians Signatur TICIANVS F. Wind 1948, 56f. glaubte hier die Trennung des Liebespaares zu erkennen. Diese Interpretation fand in der Forschung jedoch keinen Anklang. Die Begegnung des Bacchus und der Ariadne findet sich in den klassischen Quellen Philostrat, *Imagines*, 1,15.; Catull, *Carmina*, 64, V. 250; Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 152-182; Ders. *Heroiden*, 10 und Ders., *ars amatoria*, I, 525-562. Das Gemälde des Tizian ersetzte den vorausgegangenen und aufgrund des frühzeitigen Todes des Künstlers nie ausgeführten Auftrag an Raphael für die Jagd des Meleager (Siehe Golzio 1936, 92f. und Ballarin 2002-2007, III, 162f.). Bereits zuvor hatte Alfonso Raphael im Dezember 1514 mit einem *Triumph des Bacchus* beauftragt. Dies geht aus drei Briefen zwischen Alfonso und seinem Bruder Ippolito hervor, die vom 4., 9. und 14. Dezember des Jahres 1514 datiert sind (Die Schriftstücke befinden sich jeweils im ASE, Casa e Stato 73 (1653-XVI-18); ASE, Casa e Stato 136 und ASE, Casa e Stato 73, (1653-XVI-31), abgedruckt bei Shearman 1987, 226, Dok. 6-8 und Ballarin 2002-2007, III, 109). Letzten Endes beauftragte Alfonso Pellegrino da San Daniele mit dem *Triumph des Bacchus* nach der Vorlage Raphaels, doch beide Versionen gelten heute als verschollen.

2.3.B.7



Künstler:	Tiziano da Vecellio
Titel:	Das Bacchanal der Andrier
Jahr:	1523-1525
Technik:	Öl Auf Leinwand
Maße:	175 x 193 cm
Aufbewahrungsort:	Madrid, Museo Nacional del Prado
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Hope 1971, 641-650; 712-721; Wethey 1971, 151ff., Kat. Nr. 15; Goodgal 1978, 162-190; Holberton, 1987, 57-66; Shearman 1987;209-229; Von Rosen 2001, 81-112; Ballarin 2002-2007, I, 395f., Kat. Nr. P6; Humfrey 2007, 103, Kat. Nr. 59 B; Hope 2004, 169-172; Shepard 2014,115ff.
Anmerkungen:	Die nackte Bacchantin im rechten Vordergrund greift die Pose der schlafenden Lotis von Bellinis Gemälde <i>das Götterfest</i> auf (Kat. Nr. 2.3.B.1). Auf dem Zettel vor der liegenden Frau ist die Signatur Tizians vermerkt. Die Datierung des Gemäldes auf die Jahre 1523-1525 beruht auf der Tatsache, dass in den Dokumenten eine Tätigkeit Tizians in diesem Zeitraum weiterhin nachweisbar ist und die Leinwand somit wohl in den gleichen Zeitraum wie <i>Bacchus und Ariadne</i> fällt. Für die Tätigkeit Tizians in diesem Zeitraum für Alfonso siehe die Einträge der Jahre 1523-25 bei Ballarin 2002-2007, III, 194-206.

2.3.B.8 Dosso Dossi, Zyklus für das Schlafgemach des Alfonso d'Este



a) Die Musik



b) Der Zorn

2.3.B.8



c) Die Konversation



d) Die Trunkenheit

2.3.B.8



e) Die Liebe/ Die Umarmung



f) Die Verführung

2.3.B.8

g) Die Gewalt (ohne Abbildung)

Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Zyklus für das Schlafgemach des Alfonso d'Este
Jahr:	1515-1528
Technik:	Öl auf Holz
Maße:	a-f) 107 x 95 cm; g) 73, 5 x 69 cm
Aufbewahrungsort:	a) Venedig, Fondazione Giorgio Cini; b-f) Modena, Galleria Estense; g) Eger, Dobó István (ohne Abbildung)
Quellen zum Auftrag:	Keine. Es sind jedoch mehrere Zahlungen an Dosso am 11. Januar, 26. Juni sowie am 9. August des Jahres 1521 und am 11. Oktober des Jahres 1522 für Arbeiten im Schlafgemach des Herzogs registriert (Einträge der Zahlungsregister abgedruckt bei Ballarin 1994-1995, I, 141, Nr. 162 und Nr. 166 sowie 143, Nr. 178 mit Angabe der älteren Literatur). Ob alle Tafeln in diesem Zeitraum entstanden sind, kann aufgrund fehlender Quellen nicht endgültig geklärt werden.
Sekundärliteratur:	Gibbons 1968, 114, 136, 172f., Kat. Nr. 14, 243f.; Brown 1987, 46; 14-17; Ballarin 1994-1995, I, 324, Kat. Nr. 411; 330-332, Kat. Nr. 417-426, 334, Kat. Nr. 426 (alle jeweils mit älterer Literatur); Humfrey 1998a, 158-170, Kat. Nr. 26a-26g (mit älterer Literatur); Nicosia 1998, 158-163, Kat. Nr. 7-11.
Anmerkungen:	Die erhaltenen Bilder wurden 1633 im Inventar der Villa Borghese aufgelistet, durch ihre Beschreibung ist ersichtlich, dass sich der <i>Zorn</i> (Kat. Nr. 2.3.B.8b) und die <i>Gewalt</i> (Kat. Nr. 2.3.B.8g) unter diesen vier befanden. Von den letzten zwei Tafeln fehlt ab dem 17. Jh. jede Spur. Die Beschneidung der Bilder erfolgte wohl erst im 18. Jh. (Siehe dazu Humfrey 1998a, 166, Kat.Nr. 26a-26g). Die Datierung der Gemälde kann nur aufgrund der stilistischen Merkmale in Dosso's Spätphase zugeordnet werden (Dazu Gibbons 1968, 244, Kat. Nr. 129. Zur frühen Datierungsdebatte sowie zur zeitlichen Einordnung anhand stilistischer Merkmale siehe Humfrey 1998a, 166f., Kat.Nr. 26a-26g). Die Serie wurde mit jenen Gemälden des Herzogs identifiziert, die nach der Übernahme Ferraras durch das Papsttum, nach Modena gelangten. Sie tauchen in der Inventarliste aus dem Jahre 1598 des Herzogs von Modena, Cesare d'Este, Herzog von Mantua auf (Mezzetti 1965a, 137). Die Bilder wurden erst nachträglich in zu ihrer jetzigen quadratischen Form beschnitten; ihre ursprüngliche ovale Form lässt die Vermutung zu, dass sie die Decke des Gemachs zierten. 1608 wurden diese aus Versehen nach Rom zu Kardinal Scipione Borghese gesandt, der überdies im Begriff war auch andere Werke Dosso's aus dem ferrareser Schloss zu erwerben, ebenso den Aeneasfries. Der Kardinal ergriff die Gelegenheit der Fehlleitung und behielt vier Tafeln und leitete nur fünf an den rechtmäßigen Käufer Cesare d'Este nach Modena weiter. Dort werden diese fünf regelmäßig in den Inventarlisten des Modenerser Hofes aufgeführt. Die anderen vier in Rom verbliebenen Tafeln wurden 1633 im In-

2.3.B.8

Anmerkung:

ventar der Villa Borghese aufgelistet, durch ihre Beschreibung ist ersichtlich, dass sich der *Zorn* (**Kat. Nr. 2.3.B.8b**) und die *Gewalt* (**Kat. Nr. 2.3.B.8g**) unter diesen vier befanden (Siehe dazu Humfrey 1998a, 166, Kat. Nr. 26a-26g).

Friedlaender 1955, 84 und Gibbons 1968, 244, Kat. Nr. 129 erkannten in der Serie einen Zyklus der Sinne. Dies mag bei einigen Bildern zutreffen, so wie etwa *Die Musik* (**Kat. Nr. 2.3.B.8a**), bei der sich eine aristokratische Frau mit elegantem Kleid und aufwendiger Frisur im Beisein zweier junger Männer im Hintergrund über eine auf einer Brüstung liegenden Notenpartitur beugt. Viele der Bildinhalte sind unklar, so etwa beim *Zorn* (**Kat. Nr. 2.3.B.8b**): Dargestellt sind zwei Frauen, die sich gegenseitig angreifen, die eine drückt der anderen die Kehle zu, während ein Mann lacht und der andere sich die Haare rauft. Während des Handgemenges ist ein Glas Rotwein umgekippt, dessen Inhalt sich über die Brüstung ergießt. Ein Stück Brot daneben deutet darauf hin, dass der Streit während Feierlichkeiten oder in einem Wirtshaus eskaliert ist. Ein anderes Gemälde zeigt eine *Konversation* (**Kat. Nr. 2.3.B.8c**). Drei Frauen unterhalten sich, indem sie die Köpfe zusammenstecken. Sie sind alle prachtvoll gekleidet, Goldborten und Stickereien zieren die Krägen ihrer Gewänder. Die rechte Dame legt ihre Hand auf das Geländer, daneben befinden sich jeweils auf jeder Seite eine Blume und eine Gurke, deren Bedeutung nicht ermittelt werden konnte. Die *Trunkenheit* (**Kat. Nr. 2.3.B.8d**) hingegen zeigt drei Personen: Ein Mann in der Mitte mit roter Tunika und Weinblättern um das Haupt hält sein Glas in der rechten Hand und schaut den Betrachter direkt an. Links hinter ihm steht eine Frau, die in sich gekehrt ein Lächeln auf den Lippen hat. Rechts von der mittleren Figur befindet sich in Rückenansicht ein weiterer Mann, der jedoch aufgrund seiner sehr dunklen Farbigkeit kaum erkennbar ist. Auf dem Geländer liegt ein Olivenzweig mit einer Vielzahl von Früchten. *Die Liebe* oder auch die *Umarmung* (**Kat. Nr. 2.3.B.8e**) stellt ein Liebespaar dar, das sich innig in die Augen schaut; der Mann legt die Hand um die Schulter der Frau, sie führt vor Rührung ihre Hand an ihr Herz. Beide werden von einem älteren Mann beobachtet, der sich hinter dem Jüngling befindet. Auf dem Parapet liegen eine Birne und Weintrauben. Das mit *Verführung* (**Kat. Nr. 2.3.B.8f**) identifizierte Werk wird in der Mitte von einer Frau eingenommen. Ein lächelnder Mann zu ihrer linken versucht ihr das Kleid von der Schulter zu streifen, sie hält es jedoch mit abwesendem Blick mit der rechten, zur Brust geführten Hand fest. Ein älterer Mann im linken Bildhintergrund wendet sich von der Szene ab. Äpfel und Birnen zieren das Geländer. Bei dem letzten erhaltenen Bild aus dieser Serie handelt es sich um die *Gewalt* (**Kat. Nr. 2.3.B.8g**). Ein kräftiger Mann überwältigt lüstern von hinten eine junge Frau und greift ihr an die entblößte Brust. Ihr offenes Haar fällt auf ihre Schultern, während sie mit entsetzt aufgerissenem Mund versucht, sich aus der Umklammerung des Aggressors zu lösen, um dem Verge-

2.3.B.8

Anmerkung: waltigungsversuch zu entrinnen. Bei den Attributen auf der Brüstung handelt es sich diesmal um zwei Blüten und um eine angeschnittene Gurke. Der Zyklus gab der Forschung Rätsel auf, bis heute gibt es keine klare Deutung der Bilder.

2.3.B.9

Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Jupiter, Merkur und die Tugend
Jahr:	1523-1524
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	112 x 150 cm
Aufbewahrungsort:	Wawel, Royal Collections, Krakau
Quellen zum Auftrag:	Keine vorhanden. Dennoch wird aufgrund der Größe der Leinwand und des komplexen mythologischen Inhalts Alfonso d'Este als Auftraggeber angenommen (Humfrey 1998a, 170, Kat. Nr. 27).
Sekundärliteratur:	Schlosser 1900, 262-270; Klauner 1964, 138, Nr. 4; Emmens 1969, 52-54; Gibbons 1968, 132, 212ff., Kat. Nr. 78; Biedermann 1982, 136f., Nr. 33; Chastel 1984, 151; Ballarin 1994-1995, I, 339f., Kat. Nr. 433; Ciampitti 1998, 97f.; Humfrey 1998a, 170-174, Kat. Nr. 27; Farinella 2007, 23ff.
Anmerkungen:	<p>Der Auftraggeber ist unbekannt, doch geht man im Allgemeinen davon aus, dass es sich um den Herzog Alfonso handelt. Farinella 2007, 23 vermutet, dass das Gemälde für das Schloss Belvedere bestimmt war, da dort aufgrund des ländlichen Idylls der Erholung besonders die Künste gefördert worden seien. Einen konkreten Hinweis für diese These gibt es allerdings nicht. Jupiter sitzt, die Beine über Kreuz angewinkelt, mit Palette und Pinsel in der Hand, vor einer Leinwand, auf die er gerade Schmetterlinge malt. Seine Blitze hat er zur Rechten zu seinen Füßen abgelegt. Hinter ihm sitzt Merkur mit geflügeltem Hut und geflügelten Schuhen, der sich mit wehendem Gewand nach einer jungen sich vor ihm knieenden Frau umdreht und ihr, indem er einen Finger an seine Lippen bringt, andeutet Stille zu bewahren, damit der Künstler während seines Schaffens nicht gestört wird. Alle drei Figuren befinden sich auf Wolken. Der Hintergrund wird von blühenden Pflanzen und einem Regenbogen dominiert. Das Hauptthema des Gemäldes scheint die Malerei selbst zu sein. Die literarische Vorlage zu <i>Jupiter, Merkur und die Tugend</i> bildet ein pseudoantiker Text des Lucian, mit dem Titel <i>Virtus</i>, der jedoch in Wahrheit von Leon Battista Alberti in den 1430er Jahren verfasst wurde. Es war Schlosser 1900, 264f., der die Quelle des Gemäldes in dem fälschlicherweise Lucian zugeschriebenen Text erkannte (Für das in lateinischer Sprache verfasste Werk <i>Intercoenales</i> des Leon Battista Alberti mit italienischer Übersetzung siehe Alberti/Garin 1952, 435-656; für die Interpretation des Gemäldes relevante Passage siehe ibid. 640-645). Lucian beschreibt wie die Tugend sich bei Jupiter aufgrund der ihr von den Menschen und Göttern zuteilwerdenden schlechten Behandlung beschweren will. Einen Monat muss sie halb bekleidet vor den Toren von Jupiters Haus warten, um von ihm empfangen zu werden, während die anderen Götter ungehindert passieren können. Keiner der Götter, die sie anfleht, will ihr helfen, denn sie haben alle wichtigere Dinge zu tun: So muss einer dafür sorgen, dass die Kürbisse blühen, ein anderer, dass die Schmetterlinge schöne Flügel bekommen. Schließlich erklärt ihr Merkur, dass Jupiter keine Lust habe, sich mit</p>

2.3.B.9

Anmerkungen:

Fortuna zu überwerfen und entlässt die enttäuschte Tugend ohne ihr eine Audienz gewährt zu haben (Mendelsohn 1914, 74). Das Gemälde folgt nicht getreu der literarischen Vorlage, Dosso adaptierte die Textvorlage zugunsten der künstlerischen Freiheit. Ungeachtet der diversen Interpretationen, die zu diesem Gemälde herrschen, so steht die Kunst der Malerei im Mittelpunkt, die in ihrer Entfaltung nicht gestört werden will. Das Gemälde ist als ein Hommage an die Bildende Kunst der Malerei zu verstehen und ist mit großer Wahrscheinlichkeit als Analogie zu Dossos *Allegorie der Musik* entstanden (Siehe Dosso Dossi, *Allegorie der Musik*, 1522, Öl auf Leinwand, 162 x 170 cm, Firenze, Museo della Fondazione Horne; Abbildung bei Humfrey 1998a, 155, Kat. Nr. 25, Abb. 25 mit weiterführender Literatur). Auffallend ist, dass Alfonso hier erneut eine literarische Vorlage wählte, die allein durch das Detail der Schmetterlinge erkennbar ist und somit eine genaue Kenntnis der Textvorlage voraussetzt. Weder die weibliche Gestalt, noch der Maler sind auf den ersten Blick als Tugend oder Jupiter erkennbar. Erst bei genauerer Betrachtung fällt ins Auge, dass zu Füßen des malenden Mannes, Blitze abgelegt sind, die ihn als Jupiter charakterisieren. Allein Merkur ist durch seine geflügelten Füße und seine Kopfbedeckung sowie durch seinen Stab als solcher erkennbar. Durch die schwer zu entschlüsselnde Szene, die die Kenntnis der Textvorlage voraussetzt, gelingt es Alfonso sich als belesenen Herzog zu präsentieren, der die Künste schätzt und fördert. Dabei spielt die Darstellung der Natur eine wichtige Rolle; in ihr ist die Szene eingebettet, sie ist ebenso wichtig wie die Handlung selbst. Die gedämpften Farben unterstreichen den Charakter der Ruhe und Kontemplation, die das Gemälde auf den Betrachter durch die Vegetation evoziert.

Klauner 1964 interpretierte die Szene als Allegorie der Künste, in der Jupiter die Kreativität der Künste symbolisiert, während die Tugend, die moralische Stärke darstellt, die über die Fortuna siegt. Merkur hingegen verkörpert den gebildeten Kunstmäzen. Chastel 1984, 151 sah in der weiblichen Figur die Personifikation der Eloquenz, die ihr Anliegen Jupiter vortragen möchte, von Merkur jedoch Schweigen auferlegt bekommt. Biedermann 1982, 136f., Nr. 33) sieht in der Szene eine Allegorie des Frühlings, in dem die weibliche Gestalt die Göttin Flora, die wiederum die blühenden Gewächse in der literarischen Vorgabe des Alberti als auch im Gemälde erklären würde. Ciammitti 1998, 97f. interpretiert die Frau erneut wie die frühe Forschung als die Personifikation der Tugend, in ihren Augen lag Dossos Augenmerk in der Identifizierung der Figuren durch ihre Attribute anstatt der getreuen Umsetzung des von Alberti verfassten Textes. Eine sehr gute Zusammenfassung weiterer Deutungen des Gemäldes bei Humfrey 1998a, 171ff., Kat. Nr. 27.

2.3.B.10

Künstler:	Dosso Dossi
Titel:	Apoll
Jahr:	1524
Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	191 x 116 cm
Aufbewahrungsort:	Roma, Galleria Borghese (Inv. Nr. 1)
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Morelli 1890, 277ff; Stechow 1932, 68f.; Mezzetti 1965a, 38; 109f.; Gibbons 1968, 97, 128; 195f., Kat. Nr. 55; Giraud 1968, 248; Trinchieri Camiz 1983, 85-91; Ballarin 1994-1995, I, 95f.; 343f, Kat. Nr. 442 (mit älterer Literatur); Humfrey 1998a, 175-178, Kat. Nr. 28 (mit älterer Literatur)
Anmerkungen:	<p>Obwohl auch hier aufgrund fehlender Quellen der Auftraggeber unbekannt ist, spricht vieles dafür, dass das Gemälde für Alfonso entstand: Die Lyra, auf der Apoll spielt, war ein beliebtes und oft genutztes Instrument des Herzogs, und könnte auf seine Auftraggeberschaft hinweisen (Dazu Trinchieri Camiz 1983, 87). Trinchieri Camiz sieht darin einen Hinweis auf Alfonsos Geliebte Laura Dianti, da eine Deckenmalerei ihres Wohnsitzes, dem Palazzino della Rosa, eine von einem Lorbeerkranz umrankte Sonne aufwies. Sie assoziiert damit eine Verbindung zwischen Apoll mit dem Lorbeerkranz und dem Herzog Alfonso als auch zwischen Laura Dianti und Daphne, der Apolls Sonate mit großer Wahrscheinlichkeit gewidmet ist. Dieser Meinung schloss sich auch Bayer 1998, 46 an. Das Inventar Borghese aus dem Jahre 1693 bestimmt die Thematik als <i>Orpheus und Euridice</i>, ebenso die anderen Inventare aus dem XVII. und XVIII.; sogar das aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts entschlüsselt die Szene als eine Darstellung des Orpheus (Siehe das Inventar des Giovanni Battista Borghese, 1693, Nr. 62, abgedruckt in: Della Pergola 1964, 223, 228. Ebenso als Orpheus wird die Figur im Inventar von 1790 der Quadreria Borghese, Palazzo Campo Marzio bezeichnet. Siehe: Rinaldis 1937, 221, n. 21). Während des 18. und 19. Jahrhunderts wurde das Gemälde immer wieder Caravaggio zugeschrieben, erst 1875 bestimmte Morelli Dosso als Künstler (Morelli 1890, 277ff.). Es ist in der Forschung unklar, wie das Bild von Ferrara in die Sammlung Borghese gelangte. Eine gute Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Humfrey 1998a, 175. Das Bild wird von einer üppigen Landschaft dominiert, ein Hügel nimmt fast den ganzen Hintergrund, vor dem Apoll sitzt, ein. Sein Haupt wird von einem Lorbeerkranz geziert, in der Linken hält er eine Zither, in der Rechten den Violinenstab empor, fast so, als hätte er seine Sonate soeben beendet. Dieser fruchtbare Augenblick wird durch die Fingerpositionierung auf den Akkorden der Violine evoziert. Auch seine Lippen sind halb geöffnet, so als sei sein Lied noch nicht verstummt (Trinchieri Camiz 1983, 89). Daphne scheint vor einem gewitterbehangenen Horizont im rechten Hintergrund fast von dieser Waldlandschaft verschlungen zu werden. Dosso zeigt sie im Prozess der Verwandlung, ihre Arme und Haare sind schon zum</p>

2.3.B.10

Anmerkungen:

Baum geworden. Auch hier hält sich Dosso nicht an die Textvorlage des Ovid. In seinen *Metamorphosen* beschreibt der Dichter, dass Apoll die vor ihm flüchtende Nymphe schon fast eingeholt hat, doch in dem Augenblick, in dem er sie ergreift, erhört ihr Vater, der Flussgott Peneo, ihre Schreie und verwandelt sie in einen Lorbeerbaum (Ovid, *Metamorphosen*, I, 452ff.). Der Fluss ist bei Dosso im Hintergrund erkennbar. Da sich der Bildinhalt so sehr von der literarischen Quelle unterscheidet, wurde das Thema -wie bereits erwähnt- auch nicht immer erkannt. Dies ist insofern nicht verwunderlich, da weder Ovid noch andere Quellen von einem Trauergesang des Apolls aufgrund des Verlustes seiner geliebten Daphne berichten (Stechow 1932, 68f. und Giraud 1968, 248). Humfrey 1998a, Kat. Nr. 28, 175 sieht Parallelen zwischen Dossos Apollo und dem Apollo des Parnass, den Raphael zwischen 1509 und 1511 in der Stanza della Segnatura im Vatikan ausführte. Auch Raphaels Apoll blickt nach oben und spielt auf einer Leier. Dosso stellt vor allem das Klagelied des Apoll in den Vordergrund, die Natur mit den kräftigen, dunklen, satten Farben und dem aufziehenden Gewitter unterstreicht diese Stimmung. Auch hier wird deutlich, dass Alfonso einen literarischen Text als Vorlage wählt, den wiederum Dosso bildnerisch ganz neu interpretiert und die Landschaft zum Bestandteil des Bildinhaltes werden lässt.

2.3.B.11



Künstler:	Dosso Dossi (und Battista Dossi)
Titel:	Altarbild für den Dom in Modena, Geburt Christi mit drei Gäubigen und Gottvater
Jahr:	1534
Technik:	Öl auf Holz
Maße:	243 x 165 cm
Aufbewahrungsort:	Modena, Galleria Estense
Quellen zum Auftrag:	Campori 1880, 84 hat mehrere Dokumente publiziert, die Zahlungen an Dossi für zwei Gemälde belegen, die mit der Altartafel in Modena und in Parma (Kat. Nr. 2.3.B.12) identifiziert werden. So heißt es unter anderem, dass dieser am 20. Dezember 1534 102 Dukaten „ <i>per conto de due quadri che lui fa per S.N. per mandarli fora.</i> “ (Zitiert nach ebd. 1880, 84). Dieser Eintrag in das Spesenbuch wird mit dem des 30. Mai 1535 in Verbindung gebracht, in dem Dosso nochmals 30 Lire erhält „ <i>per conto di lavorare la ancone cioè adorare li adornamenti delle ditte quali fa fare lo Ill. Mo S. re Nro per mandare a Modena e a Reggio</i> “ (Zitiert nach Campori 1880, 85). Dass die Zahlungen nur an Dosso getätigt wurden, widerspricht laut der Forschung (Mezzetti 1965a, 41) nicht einer Zusammenarbeit beider Brüder an den zwei Gemälden, wie es der Chronist Lancellotti hinsichtlich der Tafel in Modena bestätigt: „ <i>fatta de mano de Mro... fratello de Mro Dosso ex.mo depintore.</i> “ (Zitiert nach Mezzetti 1965a, 40).

2.3.B.11

Sekundärliteratur:

Der Chronist ist ungenau in der Rekonstruktion der Auftragsformalia, so kann er sich nicht an den Namen des Battista erinnern.

Mezzetti 1965a, 40f.; Berenson 1969, I, 115; Gibbons 1968, 139f.; 229f., Kat. Nr. 107; Mezzetti/Mattaliano 1980-1983, II, 72; Ballarin 1994-1995, I, 361f., Kat. Nr. 482 (mit älterer Literatur), Bayer 1998, 42.

Anmerkungen:

Hintergrund der Aufträge für beide Altartafeln (siehe auch **Kat Nr. 2.3.B.12**) waren die politischen Ereignisse um die Städte Modena und Reggio, die 1510 Alfonso von Papst Julius II. entrissen und Alfonso durch Karl V. nach seiner Krönung in Bologna 1530 restituiert worden waren. Die Zuschreibungen der Altartafel schwanken zwischen Battista (Berenson 1968; Gibbons 1968) und einer Gemeinschaftsarbeit beider Brüder (Mezzetti/Mattaliano 1980-1993 und Ballarin 1994-1995 sowie Bayer 1998, 42. Endgültig kann eine definitive Zuschreibung nicht vollzogen werden. In der Forschung wurde schon die Vermutung geäußert, dass es sich bei den knieenden Mann um Alfonso selbst handelt, während Josef die Züge seines Vaters Ercole und die Gottesmutter Maria die Physiognomie von Alfonsos Geliebte Laura Dianti besäße. Diese Theorie scheint jedoch nicht haltbar, da sich alle drei bärtigen Gläubigen physiognomisch ähneln und weder Parallelen zwischen den Portraits des Ercole und dem heiligen Josef noch der Laura Dianti und der Muttergottes zu erkennen sind (Campori 1880, 85 und Gibbons 1968, 230, Kat. Nr. 107). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass auf der Tafel der Herzog oder Familienmitglieder abgebildet sind; vielmehr scheinen die bärtigen Männer Staffagefiguren oder Stereotypen darzustellen anstatt realer Personen. Ihre Gesichtszüge entsprechen einem standardisierten Typus, so dass sich eine Vielzahl von männlichen Betrachtern mit diesen identifizieren konnte. Die Tafel lässt sich in drei Bereiche aufteilen: Im Vordergrund knien der heilige Josef und die Gottesmutter zusammen mit einem nicht näher identifizierbaren Gläubigen um das auf ein Tuch gebettete Christuskind, welches Maria direkt anblickt. Im Mittelgrund schließen sich hinter dem knienden Gläubigen zwei weitere Stehende an, die im Gespräch vertieft mit Handgesten auf den Heiland weisen. Über dieser irdischen Szenerie schwebt Gottvater auf einer Wolke umgeben von einer Puttenschar, die ein Schild mit der Inschrift GLORIA IN EXCELSIS DEO emporhebt, ein weiterer Putto schreibt indes das zweite Schild mit den Worten ET IN TER[RA](Die in Klammer gesetzten Buchstaben wurden von der Autorin zugunsten der Vollständigkeit ergänzt), während drei weitere Engel direkt über den gläubigen Männern schwebend die himmlische Figurengruppe um Gottvater und den irdischen Bereich der Anbetungsszene miteinander verbinden. Der vorderste Engel hält eine Krone empor, die er jedoch nicht mit der Hand berührt, sondern durch ein Tuch schützt, und weist somit Christus als König des Himmels und der Erde aus. Die Szene ist, wie bei Dosso üblich, in eine Landschaft eingebettet, in der sich im Hintergrund eine Stadt auf einem Hügel erstreckt. Besonders fallen dabei ein Obelisk

2.3.B.11

und eine Statue auf einer Säule ins Auge, die jedoch nicht näher benannt werden können. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um eine fiktive Stadtansicht, denn sie lässt sich nicht mit Modena identifizieren. Hinter dem knieenden Gläubigen ist eine strahlende Lichtfigur dargestellt, wahrscheinlich der Verkündigungsengel. Im rechten Bildhintergrund ist eine Gruppe Schäfer mit einer Herde abgebildet, die in den Himmel zu Gottvater und seiner Engelschar emporblicken.

2.3.B.12

Künstler:	Dosso Dossi und Battista Dossi
Titel:	Altarbild Dom zu Parma: Heiliger Michael im Kampf mit dem Teufel und Himmelfahrt Mariens
Jahr:	1533-1534
Technik:	Öl auf Holz
Maße:	243 x 166,7 cm
Aufbewahrungsort:	Parma, Pinacoteca Nazionale
Quellen zum Auftrag:	Dosso wurde 1533 und 1534 zusammen für die Tafel in Modena bezahlt, wobei <i>Die Geburt Christi</i> erst nach dem Tod Alfonsos im Jahre 1536 aufgehängt wurde. Es bleibt somit ungewiss, ob die Tafel vor seinem Ableben bereits vollendet war. Zu den Aufträgen siehe die Dokumente bei Campori 1880, 83-88 sowie Kat. Nr. 2.3.B.11 .
Sekundärliteratur:	Mezzetti 1965a, 41; 107, Kat. Nr. 145, Bersenson 1968, I, 113, 115; Gibbons 1968, 139f.; 245f.; Monducci 1985, 221; 252ff.; Ballarin 1994-1995, I, 362, Kat. Nr. 486 (mit älterer Literatur); Bayer 1998, 43.
Anmerkungen:	Wie die Altartafel für den Dom zu Modena (Kat. Nr. 2.3.B.11) stiftete Alfonso das Bild anlässlich der Rückgabe der Provinzen Modena und Reggio durch Karl V. Wie bereits bei der Tafel in Modena ist die Zuschreibung umstritten und kann nicht endgültig geklärt werden. Allgemein wird das Bild Battista mit der Mitwirkung Dossos zugeschrieben (Mezzetti 1965a; Berenson 1968; Gibbons 1968; Ballarin 1994-1995; Bayer 1998), während einige wenige Forscher glauben, dass Dosso das Gemälde unter Mithilfe seines Bruders gefertigt habe (so z.B. Monducci 1985). Der heilige Michael ist gerade in einer ausholenden Bewegung dabei, dem auf dem Boden liegenden Teufel mit dem Schwert den Kopf abzuschlagen. Mit wehendem Gewand im Ausfallschritt, jedoch mit ruhiger Mimik des Erzengels, handelt es sich hierbei um das dynamischste Bild der beiden Brüder. Der Teufel, dessen Füße und Hände aus Klauen bestehen, besitzt den pelzigen Unterleib eines Tieres, ein Rattenschwanz unterstreicht sein Zwitterwesen. Im linken Hintergrund ist das letzte Abendmahl abgebildet, um einen Tisch gruppieren sich mehrere Männer. Insgesamt lassen sich 12 Köpfe zählen, allerdings sind die Figuren auch bei starker Vergrößerung nur sehr schwer voneinander zu unterscheiden. Im rechten Bildhintergrund befindet sich eine weitere fiktive Stadtansicht, die nicht mit dem Stadtbild Reggios übereinstimmt. Über der Kampfszene des Erzengels mit dem Teufel ist Mariae Himmelfahrt abgebildet. Maria, von einer Lichtgloriole bis zu den Schultern ummantelt, schwebt mit zum Himmel erhobenem Blick, die Hände ebenfalls nach oben gerichtet, gen Himmel. Sie steht auf einer Wolke, die von beiden Seiten der Gloriole von einer Schar Engel besiedelt ist. Auch auf dieser Altartafel findet sich kein Hinweis auf den Auftraggeber Alfonso.

2.3.C Plastik

2.3.C.1 Antonio Lombardo, Studiolo dei Marmi



2.3.C.1 a) Werkstatt des Vulkan



2.3.C.1 b) Disput zwischen Minerva und Neptun um den Besitz der Landschaft Attika

2.3.C.1



2.3.C.1 c) Triumph des Herkules



2.3.C.1 d) Nymphe zwischen zwei Tritonen

2.3.C.1



2.3.C.1e) Inschriftentafel mit Rüstung und Einhörnern

2.3.C.1f) Zwei Adler mit Fruchtgirlande (ohne Abbildung)



2.3.C.1g) Kopf des Neptun von zwei Delphienen flankiert

2.3.C.1



2.3.C.1h) Auf einer Urne thronender Phönix



2.3.C.1i) Adler nährt zwei Jungen auf einer Urne

Künstler:	Antonio Lombardo
Titel:	Reliefs aus dem <i>Studiolo dei Marmi</i>
Jahr:	1506-1508
Material:	Marmor
Maße:	a) 83 x 106 cm; b) 86 x 107 cm; c) 41,5 x 104 cm; d) 44 x 116 cm; e) 27 x 101cm; f) 35,5 x 105,5 cm; g) 26,7 x 100,3; h) 27, 3 x 98,5 cm; i) 35 x 106 cm
Aufbewahrungsort:	St. Petersburg, Eremitage (a, b, c, d, e, g, h, i); Lichtenstein, Sammlung des Fürsten von Lichtenstein (f) (ohne Abbildung)
Quellen zum Auftrag:	Keine Quellen vorhanden; es sind jedoch mehrere Zahlungen an Antonio Lombardo zwischen 1505 und 1508 in den Spesenbüchern verzeichnet (Campori 1874, 582; Venturi 1894, 52-55; Goodgal 1978, 164; Franceschini 1997, 856).

2.3.C.1

Sekundärliteratur: Biscontin 1975, 236; Draper 1985; Stedman Sheard 1993, 314-357; Agostini/Stanzani 1996, 29ff.; Ishii 1997, 6-19; Androssov 2002, 3-12; Ballarin 2002, I, 80-140; Androssov 2004, 132-133 (mit älterer Literatur); Sarchi 2002; 48-58; Sarchi 2004a; 134, Kat. Nr. 1; 138, Kat. Nr. 2; 142, Kat. Nr. 3; 144, Kat. Nr. 4; 146, Kat. Nr. 5; 148, Kat. Nr. 6; 152, Kat. Nr. 7; 160, Kat. Nr. 12; Dies. 2004b, 175-177; Draper 2004, 179, Kat. Nr. 20 (mit älterer Literatur); Sarchi 2008, 26-164 (Sammlungsgeschichte); 237-241, Kat. Nr. 15 (mit älterer Literatur); 241-246, Kat. Nr. 16 (mit älterer Literatur); 246ff., Kat. Nr. 17; 248ff., Kat. Nr. 18; 251-255, Kat. Nr. 19 (alle Einträge mit älterer Literatur).

Anmerkungen: Das *Studiolo dei Marmi* bildet ein Unikum in seiner Form, da Marmor zuvor nur zur Ausstattung von kultischen Orten verwendet wurde. Das verwendete Material nobilitiert den Raum zur Stätte des Kultes, an dem Otium und Rückzug zelebriert werden. Die sechs Inschriften unterstreichen diesen Aspekt:

A PARTU VIRG/ M.D.VIII. ALF(ONSUS). D(UX). HOC SIBI OCII/ ET QUIETIS ERGO. COND. (**Kat. Nr. 2.3.C.1e**) beschreibt den Raum als Ort der Kontemplation. Sie ist auf eine Tafel gemeißelt, die an einem Palmzweig über einer leeren von zwei Einhörnern flankierten Rüstung hängt und gibt Auskunft über das Jahr der Vollendung des Studiolo und beschreibt den Ort als Stätte des Otiums und des Rückzugs für den Herzog. Es ist die einzige Inschrift des Marmorprogramms, die sich auf keinen antiken Text stützt.

Ihr zugehörig ist die zweite Inschrift auf einer Tafel, welche von einer von zwei Tritonen flankierten Nymphe emporgehalten wird. Das Zitat HIC/ NUMQUA(M)/ MINUS SOLUS/ QUAM CUM SOLUS ALF.D. (**Kat. Nr. 2.3.C.1f** – ohne Abbildung), welches laut Cicero Cato Scipio gesagt haben soll, spezifiziert den Begriff Otium, dem der Herzog frönen soll: So soll sich ein Mann der Politik dem Otium zuwenden, in dem er der geistigen Aktivität nachgeht und seinen Geist durch Muße fördert (Cicero, *De Officiis*, III, 1,1. Siehe auch Sarchi 2004b, 176, Anm. 11).

Eine dritte Inschrift ist über einer kleinen Urne auf einer Tafel angebracht und wird von zwei Adlern flankiert, die mit ihren Krallen eine Fruchtgirlande halten (**Kat. Nr. 2.3.C.1f** – ohne Abbildung): ET QUIESCENTI/ AGENDUM EST; ET AGENDI QUIESCENDUM ALF:D:III:. Das Zitat stammt aus der dritten Epistel der *Epistulae Morales* da Lucium von Seneca. Es fordert auf, den goldenen Mittelweg zwischen dem übertriebenen Eifer und der von Otium geleiteten Trägheit zu finden (Draper 1985, 208).

Zwei weitere Inschriften, BIS VINCIT QUI (**Kat. Nr. 2.3.C.1g**) und SE VINCTI (**Kat. Nr. 2.3.C.1h**), die ebenso an Seneca angelehnt sind, werden als Allusion des Sieges gedeutet (Seneca, *Epistulae*, II, 113, 30). Die erste schmückt eine von zwei Delphinen flankierte Urne über der der Kopf Neptuns thront, die zweite befindet sich auf einer Urne, auf der ein Phoenix thront.

2.3.C.1

Anmerkungen:

Die letzte Inschrift NE QUID NIMIS (**Kat. Nr. 2.3.C.1i**) befindet sich ebenfalls auf einer Urne, auf der ein Phoenix sitzt, der seine drei Jungen füttert, und ist als erneuter Hinweis auf das Gleichgewicht zu verstehen, das nur durch Mäßigung erreicht werden kann (Terenz, *Andria*, 61; Seneca, *De Tranquillitate animi*, 9). Alle Inschriften weisen auf das Studiolo dei Marmi als auf einen Ort der Ruhe hin, an dem man der Meditation und den Tugenden frönen soll.

Das Relief mit der Darstellung des *Disput(s) zwischen Minerva und Neptun um den Besitz der Landschaft Attika* (**Kat. Nr. 2.3.C.1b**) entspricht den klassischen Vorlagen Ovids und Vergils: Neptun ist nackt und mit einem langen Bart dargestellt, er bietet Minerva ein Pferd an, während diese ihm einen Olivenzweig als Zeichen des Friedens reicht, um sich von König Cercobe Attika zusprechen zu lassen (Ovid, *Metamorphosen*, VI, 70-80 und Vergil, *Georgiche*, I, 12). Ballarin 2002, 101f. hat darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Richter um den Gott Erechtheus, sondern um dessen Sohn Krekrops handelt. Dieses ikonographische Motiv ist äußerst selten, ein weiteres befindet sich auf einem der Tondi im Hof des Palazzo Medici Riccardi in Florenz aus der Werkstatt des Michelozzo oder des Donatello. Die Vorlage, die Antonio Lombardo verwendete, stammt von einem antiken Cammeo, das sich 1494 im Besitz des Piero dei Medici befand (Stedman Sheard 1993, 327f.). Die von Lombardo gewählte Komposition ist mehr klassizistisch. Alle Figuren, sogar das Pferd, sind an antike Vorbilder orientiert (Die Figur der Athena scheint an mehrere Vorbilder angelehnt zu sein: Ebd. 1993, 328 sieht in der Figur des Antonio Lombardo Analogien zu dem herkulanischen Typus (Museo Civico, Vicenza), den Battista Granziani 1501 in der Kapelle Santa Corona in Vicenza anbrachte. Diese war Tullio Lombardo durchaus bekannt, da er doch für das Grabmal des Dodgen Giovanni Mocenigo eine Personifikation der Tugend angefertigt hatte. Zu den Vorbildern siehe auch Androsov 2004, 134). Der Sinngehalt des Reliefs wurde in der Forschung kontrovers behandelt. Biscontin sah darin die Symbolisierung der Rivalität des Meeres zwischen Venedig und Ferrara. In Neptun, einst der Gott des Friedens, identifiziert sie den Herzog Alfonso d'Este (Biscontin 1975, 236). Stedman Sheard hingegen sieht in dem Relief den Wunsch des Herzogs materialisiert, Ferrara möge doch das neue Athen werden, eine Stadt, in der Kunst und Kultur gedeihen können. In der Tat sind mehrere Interpretationen möglich, doch wird unmissverständlich auf eine gute Regierung angespielt und auch die Verbindung zwischen Ferrara und Athen als geistiges Vorbild und Wiege der Künste tritt deutlich zum Vorschein. Das zweite figurative Relief wurde in der Forschung als *Werkstatt des Vulkan* (**Kat. Nr. 2.3.C.1a**) identifiziert, da sich in der Mitte der Szene ein Zyklop befindet, der über einer Feuerstelle Metall in die Glut hält. Dahinter befindet sich der Gott Vulkan. Die rechte Figur ist an die spätantike Figurengruppe *Laokoon* angelehnt, die im Jahre 1506 auf dem Hügel des Quirinals ausgegraben wurde. Lombardo muss die Statuengruppe gekannt haben und stellt hier seine Figur mit

2.3.C.1

Anmerkungen:

dem fehlenden Arm des Originals dar. Stedman Sheard 1993 schlug vor, dass es sich bei der Figur um Zeus handelt, der sich vor Schmerzen windet, da Minerva ihm bald aus dem Kopf geboren wird. Diese Interpretation erscheint einleuchtend, sieht man doch hinter der Figur des Zeus zwei Gliedmaßen, einen Arm und ein Bein, die laut Stedman Sheard dem Priester zuzuordnen sind, der bei der Geburt der Minerva anwesend war, als Vulkan die Niederkunft eingeleitet hat, indem er mit einem Hammer auf den Schädel seines Göttervaters einschlug. Dieser Moment, kurz vor der Geburt, muss hier dargestellt sein (Sarchi 2004b, 176). Die vierte Hauptfigur, der Mann am rechten Bildrand mit wehendem Gewand und einem großen Adler zu seiner Rechten, ist nur sehr schwer zu identifizieren. Androssov glaubt darin Ganimedes zu erkennen (Androssov 2004, 138). Die zwei Statuen in den Nischen interpretiert er als Personifikationen der Fülle und der Gerechtigkeit). Der auf einer auf dem Boden liegenden Rüstung sitzende Adler ist wiederum ein Symbol der Este (Siehe dazu Ferrari 1989, 19). Auch bei diesem Relief bediente sich Antonio Lombardo antiker Vorbilder. Wie bereits erwähnt, ist die Figur des Zeus an den Laokoon angelehnt und auch die Figur des Vulkan erinnert an den Torso von Belvedere (Stedman Sheard 1993, 329, Anm. 95). Das Motiv der Geburt der Venus in Beisein des Schmiedegottes ist sowohl in der mittelalterlichen Kunst als auch in der Renaissance sehr selten. Stedman Sheard glaubt, dass diese Szene symbolisch für die politische Situation Ferraras steht und auf den Krieg zwischen Alfonso und Papst Julius II. 1511-1512 anspielt. Alfonso wäre als leidender Zeus dargestellt. In diesem Zusammenhang ergänzt, laut der Autorin, auch Vulkan als Schmiedegott symbolisch die Kriegssituation (Ebd. 1993, 329). Die noch nicht geborene Minerva, Beschützerin der Künste, versinnbildlicht die Blüte der klassischen Künste und in diesem Sinne auch die Waffenkunst, die in Alfonso einen begeisterten Anhänger fand (Androssov 2004, 138). Das dritte figurative Relief zeigt den Triumph des Herkules (**Kat. Nr. 2.3.C.1c**) und besteht aus drei Marmortafeln. Herkules thront auf einem Triumphwagen, um seine Schultern fällt sein Löwenfell herab, mit seiner rechten Hand umfasst er die herkuleische Keule, während er von drei Rössern durch das Wasser gezogen wird. Vor ihm schwimmen zwei Meeresbewohner (Oberkörper Mensch, Unterkörper Fischflosse), der erste flankiert das vorderste Pferd, der andere schwimmt vor Herkules neben einem in *Rilievo schiacciato* ausgeführten Pferd und wendet sich nach Herkules um. Auf einem dritten Pferd reitet ein kleiner Junge (Putto). Der Triumphzug des Herkules ist klar als Herrscherallegorie und Identifizierung mit Alfonso d'Este zu verstehen. Beim vierten aus drei Teilen bestehenden Relief handelt es sich um die Darstellung einer Nymphe zwischen zwei Tritonen (**Kat. Nr. 2.3.C.1d**). Die Najade sitzt auf einem Sockel, die Beine übereinandergeschlagen, sowohl ihr linkes Bein als auch ihre rechte Hand sind aufgrund von Beschädigungen nicht mehr vorhanden. Sie wird von beiden Seiten von zwei Tritonen flankiert; als auch Beschädigungen

2.3.C.1

Anmerkungen:

nicht mehr vorhanden. Sie wird von beiden Seiten von zwei Tritonen flankiert; der zu ihrer Rechten hat einen jugendlichen Kopf, beim linken handelt es sich um einen älteren Typus mit dichtem Bart. In ihrer Linken hält sie eine Tafel mit der Inschrift HIC NUNQUA[M]/ MINUS SOLUS/ QUAM CUM/ SOLUS ALFONSUS/ D[VX]/ III. Dabei handelt es sich um eine Passage aus Ciceros *De officiis* (Goodgal 1979, 165. Cicero, *De officiis*, III,I [I]). So soll laut Cicero dieses Motto die Maxime des Cornelius Scipius Africanus dem Alten gewesen sein (Androssov 2004, 142). Stedman Sheard konnte deutlich machen, dass der Herzog große Begeisterung für Cicero hegte (Stedman Sheard 1993, 326). Unklar ist der symbolische Sinngehalt der Szene. Ishii glaubt in der Najade die Personifikation der Stadt Ferrara zu erkennen. Doch dafür gibt es keine Anhaltspunkte. Auch fügt er die Vermutung an, dass es sich vielleicht auch um Hebe, die Frau des Herkules handeln könne (Ishii 1997, 14. Auch hier sind laut dem Autor Antiken als Vorlagen verwendet worden: Die Körperhaltung der Najade ähnelt einer Pose einer Venus aus einem Cammeo, das sich im 16. Jh. im Besitz der Medici-Familie befand und heute in Neapel im Museo Nazionale aufbewahrt wird. Venus sitzt dabei auf einem Löwen und wird von Cupido begleitet). Ballarin erkennt die weibliche Figur hingegen als Anfitrite (Ballarin 2002, 363).

Immer wieder wurde von der Forschung versucht, die mythologischen Figuren in Bezug zu seinem Auftraggeber und zur politischen Situation Ferraras zu setzen (So z.B. Biscontin 1975, 236 und Agostini/Stanzani 1996, 29). Wichtig für die Interpretation des Dargestellten ist vor allem die Tatsache, dass das Studiolo an antike Vorbilder angelehnt war und im Sinne Ovids als Raum des Otiums fungieren sollten. Die Verbindung zwischen Ferrara und Athen als geistiges Vorbild spielt bewusst auf den Aspekt einer guten Regierung an.

3. Gemeinsame Aufträge

3.1 Eleonora von Aragon und Ercole d'Este, Herzogspaar von Ferrara

3.1.A Medaillen

3.1.A.1



Künstler:	Sperandio
Titel:	Hochzeitsmedaille Ercole d'Este und Eleonora von Aragon
Jahr:	1472
Technik:	Bleilegierung
Maße:	Ø 122 mm
Aufbewahrungsort:	Washington, National Gallery of Art
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, I, 68, 21; Cott 1951, 168; Hill/Pollard 1967, 116; Boccolari 1987, 82, Kat. Nr. 56; Schulz 1994, 29, Kat. Nr. 2; Corradini 1998, 30f.; Woods-Marsden 2001, 69f.; Pollard 2007, 102, Kat. Nr. 85 (mit älterer Literatur); Rowlands Bryant 2007, 183.
Anmerkungen:	Inschrift recto: OPVS SPERANDEI, keine Rückseite. Es gibt einige Versionen ohne Kerubin und Inschrift, sowie eine oktagonale Medaille in Berlin mit der Inschrift HER DVX und darüber hinaus eine rechteckige Plakette mit der Büste Eleonoras (Victoria and Albert Museum). Die verschiedenen Versionen bestehen aus unterschiedlichen Metallen, die wohl je nach Rang des Adressaten an diesen verschenkt wurden. Der Forschung ist ins Auge gestochen, dass hier abweichend vom üblichen Darstellungsschema der heraldischen Positionierung zur rechten Gottes, Eleonora die linke und Ercole die rechte Seite der Medaille einnimmt (Corradini 1998; Woods-Mars-

3.1.A.1

Anmerkungen:

den 2001; Rowlands Bryant 2007), was eine Aufwertung des Herrscherhauses der Este zur Folge hätte. Diese Anordnung der Ehegatten ist keineswegs als eine Degradierung Ercoles zu verstehen, wie in der jüngsten Forschung vorgeschlagen, sondern, ist als Aufwertung des Geschlechtes der Este zu deuten, die mit dem neapolitanischen Königshaus durch die Hochzeit eine Verbindung eingehen. So wurde dieser Aspekt auch während der Hochzeitsfeierlichkeiten betont: Die Chronisten beschreiben die neue Regentin mit einer Krone als Brautschmuck (Caleffini/Pardi 1938-1940, Bd. I, 89).

3.1.A.2



Künstler:	Cosmè Tura
Titel:	Medaille Ercole d'Este und Eleonora von Aragon
Jahr:	1477
Material:	Bronze
Maße:	Ø 72 mm
Aufbewahrungsort:	Paris, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Rubin/Christiansen 2011, Kat. Nr. 81
Anmerkungen:	<p>Inschrift recto: DIVI HERCULIS ESTENSIS; verso: DIVE ELEONORE DE ARAGONIA FERRARIAE DVCIS-SE</p> <p>Beide Herrscher lassen sich mit der Inschrift als göttlich (im Sinne von Gott eingesetzt) bezeichnen. Dies entspricht nicht dem gängigen Usus der Zeit. Ercole verwendet diese Bezeichnung ebenfalls für eine Münze mit seinem Antlitz, die zwischen 1480 und 1490 geprägt wurde (Siehe Münze des Ercole d'Este, um 1478, Silber, Ø 25 mm, Venezia, Museo Correr, CNI, 662, Nr. 8).</p>

3.1.B Malerei

3.1.B.1



Künstler:	Anonymer Miniaturist aus Ferrara
Titel:	Genealogie der Este, Ms α. L. 5.16 = Ital. 720, c. 3v und Ms membranaceo, cc I-8-II, Fondo Vittorio Emanuele, n. 293; fol. 3v der modenese Handschrift mit den Portraits von Ercole I, Eleonora von Aragon und Isabella d'Este
Jahr:	1474-1478
Technik:	Wasserfarben auf Pergament
Maße:	25 x 36 cm
Aufbewahrungsort:	Modena, Biblioteca Estense und Roma, Biblioteca Vittorio Emanuele II.
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Porcal 1984, 261; Uguccioni 1988, 22f.; Manca 1989, 525f.; Toniolo 1991, 49-58; Kat. Nr. 1 (mit älterer Literatur), Gundersheimer 1993, 10f.; Manca 2003, 79, 83.
Anmerkungen:	Die Handschrift ist heute in zwei Fragmenten erhalten geblieben, die sich jeweils in der Biblioteca Estense in Modena (Ms. α. L. 5.16 = Ital. 720, c. 3v) und in der Biblioteca Vittorio Emanuele II. in Rom (ms membranaceo, cc I-8-II, Fondo Vittorio Emanuele, n. 293) befinden. Während die erste Handschrift mit dem Portrait Azzo I. beginnt und mit dem Bildnis Isabella d'Este endet, beinhaltet das zweite Fragment die Portraits beginnend von Azzo VIII. bis hin zu Laura, Nichte des Regenten Leonello. Dieser Teil der Handschrift vervoll-

3.1.B.1

Anmerkungen:

ständig das in Modena aufbewahrte Fragment von folio 2v bis 3r und schließt die Lücke zwischen Obizzo (Rom) und Borso (Modena). Obwohl es sich ursprünglich um ein einheitliches Manuskript handelt, folgen beide Teile einer nachträglichen eigenständigen Folionummerierung, sodass der fragmentarische Charakter der Handschrift nicht auf Anhieb ersichtlich wird (Siehe dazu Toniolo 1991, 49). Insgesamt umfasst die Handschrift 169 Portraits, davon verteilen sich 33 auf das Fragment in Modena und 136 auf das römische Exemplar. Die einzelnen Tondi haben einen Durchmesser zwischen 58 und 74 mm.

3.1.C Plastik

3.1.C.1



Künstler:	Guido Mazzoni
Titel:	Beweinungsgruppe
Jahr:	um 1485
Technik:	Terrakotta, polychrom bemalt
Maße:	Muttergottes (H 115 cm), Christus (H 199 cm), Magdalena (H 146 cm), Hl. Johannes (H 165 cm), Maria Kleophae (H 163 cm), Maria Salome (H 122 cm), Nikodemus (H 155 cm), Joseph von Arimatea (H 167 cm)
Aufbewahrungsort:	Ferrara, Kirche <i>Il Gesù</i>
Quellen zum Auftrag:	<p>Eine Schenkung wertvoller Stoffe der Herzogin Eleonora d'Este an die Frau des Mazzoni, Pellegrina Agazzi, im Dank für Mazzonis Arbeiten „<i>che feze il sepolcro in Santa Maria dela Roxa</i>“ aus dem Jahre 1485, dokumentiert den Auftrag und den Entstehungszeitraum der Gruppe (Siehe Spesenbücher Eleonora d'Este, Eintrag vom 5. Mai 1485, ASMo, Camera Ducale, Bolletta, Memoriale del soldo, reg. 4888/97, 33, zitiert nach Venturi 1894, 52-54).</p> <p>Im Mai 1491 wird im Register der Kleidungsstücke Eleonoras eine Miniaturausgabe der Beweinungsgruppe aus Terrakotta aufgeführt, die in einer goldenen Schatulle aufbewahrt wurde (Siehe ASMo, Camera Ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, Non regnanti, Eleonora d'Aragona, 640, „<i>Inventari de la Guardaroba</i>“ (1487-1489): Zitiert nach Franceschini 1997, 410, Dok. Nr. 597 bis).</p>

3.1.C.1

- Sekundärliteratur: Verdon 1975, 43-56, 324-326 (mit älterer Literatur); Gramaccini 1983, 4-40; Manca 1988, 137ff.; Ders. 1989, 522ff.; Lugli 1990, 325f.; Blanzieri 2003, 11f.; Visser Travagli 2003b, 13-22; Seragnoli 2003, 23-48; Orsi 2003, 77-80; Agostini 2003, 81f.; Sgarbi 2003, 83-84; Reali/Sgarbi 2008, 239-243; Scalini 2009, 131f., Kat. Nr. 20.
- Anmerkungen: Die Figurengruppe des Mazzoni entstand vor 1485 im Auftrag Elenoras und ihres Mannes Ercole für die Kirche Santa Maria della Rosa (Siehe „Quellen zum Auftrag“). Das Dokument bewies endgültig die Urherberschaft Mazzonis, die von der älteren Forschung angezweifelt wurde (Dazu siehe Lugli 1990, 326). Ursprünglich befand sich die Beweinungsgruppe in der ersten rechten Seitenkapelle vom Altar und war für alle Gläubigen zugänglich. Der Andachtskern formiert sich aus dem toten in der Mitte aufgebahrten Jesus um den im Halbkreis die drei Marien und der Jünger Johannes, die auf der rechten von Joseph von Arimathia und links vom heiligen Nikodemus flankiert werden. Ercole und seine Frau sind als Maria Keophas und Josef von Arimatea dargestellt. Die Aufstellung der Figuren im Halbkreis involvieren den Betrachter, der durch seinen Standort den Kreis schließt. Der Auftrag zeugt von einem starken Bedürfnis, sich innerhalb eines sakralen Umfeldes als gottesfürchtige und zugleich volksnahe Regenten zu präsentieren. Der Entstehungszeitpunkt der Figuren um 1485 fällt mit den Auseinandersetzungen Ferraras mit Venedig (1482-1484) zusammen und erklärt auch die Motivation des Herzogenpaares in Zeiten der Krise durch die Plastiken eine identifikationsstiftende Funktion für das Volk zu erfüllen.

3.2 Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este, Herzogspaar von Ferrara

3.2.A Medaillen

3.2.A.1

Künstler:	Gian Cristoforo Romano (Mantuaner Schule)
Titel:	Hochzeitsmedaille Alfonso d'Este und Lucrezia Borgia
Jahr:	1502
Material:	Bronze
Maße:	Ø 59 mm
Aufbewahrungsort:	Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Armand 1883-1887, II, 89, Nr. 1-2; Hill 1930, 58, Nr. 231-231; Hill/Pollard 1967, 20, Kat. Nr. 79; Boccolari 1987, 102, Kat. Nr. 76; Toderi/Vannel 2000, 142, Kat. Nr. 360; Gulinelli 2002, 196, Kat. Nr. 39 (mit älterer Literatur).
Anmerkungen:	<p>Inschrift recto: ALFONSVS ESTENSIS; verso: LVCRETIA.ESN. DEBORGIA.DVC</p> <p>Auf der Vorderseite ist Alfonso im Profil dargestellt. Er hat jugendliche Züge und entspricht nicht dem späteren strengen Typus, mit dem er als Herzog dargestellt wird. Sein lockiges Haar tritt unter seinem Barett deutlich hervor. Auf seiner Rüstung ist ein brennender Strohballen dargestellt, das Lieblingssymbol des Herzogs, welches wohl eng mit seiner Vorliebe für die Artillerie in Zusammenhang steht. Eine Inschrift identifiziert ihn als ALFONSVS ESTENSIS (Gulinelli 2002, 196). Lucrezia ist hier mit offenen Haaren dargestellt; zwei Strähnen sind im Nackenbereich zu einem Zopf zusammengebunden; auf Schulterhöhe laufen die Haare zu einem Zopf zusammen. Dieses Detail wurde von der Forschung bis jetzt übersehen (Gulinelli 2002, 196, Kat. Nr. 39 beschreibt Lucrezia mit „<i>capelli sciolti sulle spalle</i>“). Lucrezia wählte wohl ganz bewusst diese Frisur, die den Anschein offenen Haars beim Betrachter erweckt und als Symbol für Keuschheit und Jungfräulichkeit galt. Mit der hier genannten Herzogswürde, ist sicherlich ihr Amt über das Herzogtum Bisciglie gemeint, welches sie bereits seit 1498 inne hatte. Den Herzoginnentitel über Ferrara erhielt sie erst 1505 nach dem Tod ihres Schwiegervaters. Es hat sich noch eine weitere Medaille erhalten, die ikonografisch identisch ist und sich nur geringfügig bezüglich des Durchmessers zu der aus Ferrara unterscheidet (Modena, Galleria Estense, Scuola Mantovana, Hochzeitsmedaille der Lucrezia und ihres Gatten Alfonso, 1502, Bronze, Vorderseite Alfonso d'Este Inschrift ALFONSVS ESTENSIS, Rückseite Lucrezia Borgia Inschrift LVCRETIA ESTEN DE BORGIA DVC; 51, 1 mm Durchmesser; dazu Fioravanti Baraldi 2002, 120 Kat. Nr. 22). Eine weitere Version auf der nur Lucrezias Profil abgebildet ist, ohne Rückseite, befindet sich in Washington in der National Gallery (Kupferlegierung, Durchmesser 58 mm, ebenfalls Mantuaner Schule, siehe dazu Pollard 2007, 139, Kat. Nr. 121). Die Zuordnung der Medaillen zur Mantuanischen Schule im Umkreis des Gian Cristoforo Romano, der um 1502 für Isabella d'Este tätig war, basiert auf Anwendung gleicher stilistischer und technischer Merkmale (Dazu Gulinelli 2002, 196).</p>

3.2.B Malerei

Es sind keine gemeinsamen Malerei-Aufträge des Herzogpaares Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este bekannt.

3.2.C Plastik

3.2.C.1 Giovanna Antonio da Folignano: Votivplaketten für den Reliquienschrein des heiligen Maurelius

3.2.C.1a) Alfonso I. erhält den Segen vom heiligen Maurelius

3.2.C.1b) Lucrezia mit ihren Hofdamen und ihrem kleinen Sohn vor dem heiligen Maurelius

3.2.C.1c) Der Prior der Benediktinerkongregation der Olivetaner kniet vor dem Bischof Maurelius vor dem Kloster San Giorgio Fuori le Mura, mit der Stadt Ferrara im Hintergrund

Künstler:	Giovanni Antonio da Folignano
Titel:	Votivplaketten für den Reliquienschrein des heiligen Maurelius, Bischof von Mantua
Jahr:	1512
Technik:	Gravur auf Silber
Maße:	je 15 x 26,5 cm
Aufbewahrungsort:	Ferrara, Kloster San Giorgio
Quellen zum Auftrag:	keine
Sekundärliteratur:	Bentini 1985, 143-144, Kat. Nr. 78; 127-128; Gulinelli 1987, 92-101; Gulinelli. 2002, Kat. Nr. 41b-c (mit älterer Literatur), Fioravanti Baraldi 2002, 137, Kat. Nr. 34, 138, Kat. Nr. 35.
Anmerkungen:	<p>Die Zuschreibung der Plaketten an Giovanni Antonio da Folignano erfolgte aufgrund stilistischer Merkmale, insbesondere der ähnelnden Profildarstellungen Alfonso I. mit Münzprofilen aus der Hand Folignanos (Dazu siehe Gulinelli 2002, 200). Die Plaketten entstanden wohl im Zuge der gewonnenen Schlacht Alfonsos bei Ravenna am 11. April 1512 gegen die päpstlichen Truppen (Ebd. 2002, 200). Der Schrein befand sich in der linken, dem heiligen Maurelius gewidmeten Kapelle, seitlich vom Presbyterium, und war allen Gläubigen zugänglich. Aus den Archivakten geht hervor, dass der bronzene Sarkophag, der die Spolien des Heiligen beinhaltete, erst im Jahre 1514 angefertigt wurde. Der anfängliche Widerspruch zwischen der Entstehungszeit der Plaketten und der Schatulle, lässt sich damit erklären, dass die menschlichen Überreste des Heiligen wohl zuerst in einem anderen Schrein aufbewahrt worden waren, der dann 1514 durch einen neuen ersetzt wurde. Dafür sprechen auch mehrere verschiedene Löcher an den Rändern der Silbernen Plaketten, die von mehreren unterschiedlichen Befestigungsuntergründen zeugen (Ebd. 2002, 200). Der Schutzpatron Ferraras erfreute sich eines lebendigen Kults in der Stadt (Zum Heiligen Maurelius siehe Kimpel ¹⁹⁷⁴1994, 608f.).</p> <p>Alfonso erhält auf der ersten Plakette (Kat.Nr.3.2.C.1a) den Segen des Bischofs, während er vor diesem mit seinem Pferd vor den Toren der Stadt kniet. Er zeigt sich hier als starker militärischer Führer: In Rüstung mit seinem Pferd hat er den Helm abgenommen, der nun seitlich zu seinen Füßen liegt, um Dank beim Bischof für die ge-</p>

3.2.C.1

Anmerkungen:

wonnene Schlacht zu erwirken. Zwei Knappen flankieren sein Pferd: Der Herzog zeigt sich hier nicht als gottesfürchtiger Regent, sondern vielmehr als starker militärischer Führer, der die Schlacht für sich gewonnen hat und nun dem Schutzpatron zum Dank huldigt und von diesem wiederum durch dessen Segen geadelt wird.

Auf der zweiten Plakette (**Kat. Nr. 3.2.C.1b**) tritt hier Lucrezia in ihrer Rolle als Mutter vor dem Bischof und führt ihren kleinen Sohn Ercole an der Hand, der vom Schutzpatron den Segen auf die Stirn erhält. Das Hermelfell weist zugleich auf ihre Reinheit hin und erwirkt die Verschmelzung von Reinheit und Mutterschaft in Anlehnung an die Jungfrau Maria.

Wie auf den dazugehörigen Plaketten kennzeichnen den Heiligen die Mitra und der Bischofsstab als obersten Würdenträger der Stadt Ferrara aus. Die Szene ereignet sich in einem geschlossenen und an beiden Enden von einer Säule eingerahmten Raum, der von einem Architrav mit vegetativen Ornamenten bekrönt wird. Lucrezia ist auch hier im Profil dargestellt, mit der Linken hält sie die Hand ihres Sohnes, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Ihr Profil ist identisch mit denen der Medaillen, sowohl die Nase als auch das flüchtende Kinn entsprechen ihren physiognomischen Eigenschaften. Ihr Hinterkopf ist mit einer reich bestickten Haube bedeckt, die Haare sind zu einem Zopf zusammengebunden, der über ihre Schultern fällt. Die Stirn wird von einem schlichten Perlenband, ihr Kleid von mehreren bestickten Ornamentbändern geziert. Ihre lockigen Haare schauen unter der Haube hervor. Hinter ihr stehen fünf Hofdamen. Sie sind im Gegensatz zu ihr eher schlicht gekleidet, da ihre Gewänder keinerlei Verzierungen aufweisen. Mit der rechten Hand umschließt Lucrezia das Fell eines kleinen Tieres. Auch die erste Hofdame hinter ihr trägt das gleiche kleine Fell in der rechten Hand – vermutlich ein Hermelfell als Symbol der Reinheit und Keuschheit (Gulinelli 2002, 200 und Fioravanti Baraldi 2002, 138.; zur symbolischen Bedeutung des Hermelins als Zeichen der Keuschheit siehe Cooper 1988, 76). Die topographischen Bezüge zu Ferrara wie die Klosteranlage und die Stadtmauern, die in der dritten Plakette (c) das Geschehen einbetten, wirken identitätsstiftend für den ferrareser Betrachter, der sich als Teil seiner Stadt mit ihren von Gott eingesetzten Regenten erkennen soll. Die am Ufer vor der Stadtmauer dargestellte Stadtbevölkerung Ferraras, Arbeiter, Adlige, Reiter und spazierende Kaufmänner, unterstreicht diesen Effekt. Der Heilige fungiert als Bindeglied zwischen Gott und dem Herzogenpaar und betont von Gott gewollte Herrschaft. Auch der Prior des Klosters San Giorgio Fuori le Mura kniet in der dritten Plakette bedächtig vor dem Heiligen Maurelius. Die topographischen Bezüge zu Ferrara, wie die Klosteranlage und die Stadtmauern, die in der dritten Plakette (**Kat. Nr. 3.2.C.1c**) das Geschehen einbetten, wirken identitätsstiftend für den ferrareser Betrachter, der sich als Teil seiner Stadt mit ihrem von Gott eingesetzten Regenten erkennen soll. Die gleichen topografischen Landschaftsdetails werden auch auf einem Teppich von 1533, auf dem das Leben

3.2.C.1

Anmerkungen:

des Heiligen Maurelius abgebildet ist, wiedergegeben, der heute im Museum der Kathedrale aufbewahrt wird (Gulinelli 2002, 200). Wie bei der Beweinungsgruppe Mazzonis (**Kat. Nr. 3.1.C.1**) kulminieren die Plaketten in eine politische Aussagekraft: Die frommen Regenten und der Abt des Klosters danken dem Heiligen für den militärischen Sieg in der Schlacht bei Ravenna. Es entsteht somit eine Symbiose zwischen der politischen Führungskraft des Staates Ferrara und der religiösen Instanz der Kirche. Auch wenn die Inszenierung der politischen Propaganda, anders als bei Eleonora und Ercole, aufgrund der kleinen Dimensionen der Devotionalien sehr viel subtiler ausgeführt wurde, bleibt die Aussagekraft identisch: Dem ferrareser Bürger soll auf der einen Seite das gottesfürchtige Herrscherpaar vor Augen geführt werden, auf der anderen Seite soll dieses durch seine volksnähe identitätsstiftend wirken. Anders als bei den Stiftungen der Altartafeln in Modena (**Kat. Nr. 2.3.B.12**) und Parma (**Kat. Nr. 2.3.B.13**) verweist hier Alfonso ganz bewusst auf seinen Regierungssitz Ferrara, der topografisch auf der Plakette deutlich zu identifizieren ist. Dies mag vielleicht damit zusammenhängen, dass Modena und Reggio nur Dependancen seines Herrschaftsgebietes bildeten, jedoch nicht das Zentrum seiner Macht darstellten, wie es Ferrara tat.